№ 924/48 г.

4

1948

ИСКУССТВО КИНО

СОДЕРЖАНИЕ

Выше качество советских фильмов 1

В. ГРАЧЕВ. Советское киноискусство — самое передовое в мире 3

Н. ОТТЕН. Заметки о проблемах документального фильма 6

И. МАНЕВИЧ Фильм о Белинском . 10

И. ГРИНБЕРГ. Испытания Тони Уваровой 12

Р. ЮРЕНЕВ. Вслед за тихоходами . 16

Б. БЕГАК. Большие и маленькие 18

В. ЖДАН. Вопросы драматургии научно-популярного фильма 22

Говорят звукооператоры.

И. ВОЛК. Звук в фильме 25

Д. ФЛЯНГОЛЬЦ Художники звука 26

За рубежом.

Г. АВЕНАРИУС. Куда идёт французское кино 28

С. КРАЙНОВ. Профессор Труадек занимается кинематографом . . 30

Р. КАРМЕН. Памяти друга 32

На обложке: кадр из фильма „Красный галстук".

ГОСКИНОИЗДАТ

Москва 1948

1948
ИЮЛЬ—АВГУСТ

ИСКУССТВО КИНО

№ 4
Журнал выходит один раз в 2 месяца

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ВЫШЕ КАЧЕСТВО СОВЕТСКИХ ФИЛЬМОВ

Советская кинематография развивалась под руководством партии Ленина—Сталина. Великими идеями партии, ее указаниями питалась советская кинематография во все годы своего существования. Именно поэтому к тридцатилетию советской власти кинематография пришла со значительными достижениями.

В первые же годы советской власти партия дала работникам кинематографии ясные и четкие указания о пути, по которому должно развиваться киноискусство. Партия в свое время разоблачила попытки декадентствующих кинематографистов следовать буржуазному искусству, протаскивать на советский экран вредные, безидейные произведения.

Партия указывала, что самое массовое и важнейшее из всех искусств — кинематография будет успешно развиваться только тогда, когда освоит метод социалистического реализма, станет подлинно народным искусством, правдиво и ярко отражающим действительность. Связь искусства с социалистической действительностью, с практикой строительства нового общества, с политической жизнью страны всегда выдвигалась нашей партией на первый план. «В Советской Рабоче-Крестьянской Республике, — писал Ленин, — вся постановка дела просвещения как в политико-просветительной области вообще, так и специально в области искусства должна быть проникнута духом классовой борьбы пролетариата за успешное осуществление целей его диктатуры, т.-е. за свержение буржуазии, за уничтожение классов, за устранение всякой эксплуатации человека человеком» (Ленин. Сочинения, т. XXV, стр. 409).

В замечательных словах товарища Сталина о социалистическом реализме, как об основном направлении всего нашего искусства, также подчеркнута эта связь советского искусства с социалистической действительностью, с политикой коммунистической партии. Об этом же неоднократно говорил Максим Горький.

Таким образом, наша партия, Ленин, Сталин и великий пролетарский писатель Горький с особенной силой подчеркивают необходимость органической связи искусства и действительности, искусства и народа, искусства и политики коммунистической партии, видя в этом главнейшее условие создания того настоящего, великого искусства, на которое имеет право наш народ, строящий коммунистическое общество.

Совершенно ясно каждому, что поэтической, жизненной полнотой, глубоким реализмом, подлинной народностью могут обладать произведения искусства, отражающие самые насущные интересы народных масс.

Подлинно народными произведениями, сочетающими глубокую идейность с совершенством художественной формы, и явились наши лучшие фильмы, заслужившие мировое признание. Высокий художественный уровень, достигнутый в таких фильмах, как «Чапаев», «Депутат Балтики», трилогия о Максиме, фильмы о Ленине, не был снижен в годы Отечественной войны, когда советские кинематографисты, как и весь советский народ, работали с энтузиазмом и добились высоких результатов, создав ряд выдающихся кинопроизведений, удостоенных Сталинских премий.

Тем более теперь, когда наша страна, выполняя сталинский пятилетний план, достигла огромных успехов, именно теперь основной задачей киноискусства должно явиться повышение качества наших фильмов.

Нельзя допустить, чтобы на нашем советском экране появлялись серые, неинтересные или малосодержательные фильмы, убогие по теме и мыслям, фильмы, не имеющие ни ярких типических образов, ни новизны и убедительности художественных приемов.

Ошибкой Министерства кинематографии явилось увлечение количеством выпускаемых кинофильмов за счет их качества. Ошибкой была ориентация на выдвижение в качестве постановщиков режиссеров средней квалификации, ничем не зарекомендовавших себя за долгие годы, ошибкой было недостаточно критическое рассмотрение сценариев, расчет на то, что слабую вещь можно исправить в процессе съемок. На каждый фильм мы должны смотреть, как на дело огромной важности, как на ответственный документ эпохи, как на произведение, имеющее огромное жизненно важное значение для воспитания наших масс в духе учения Ленина—Сталина, и поэтому мы должны требовать от каждого фильма совершенной художественной формы, убедительных, типических образов, яркого мастерства режиссуры, актеров, операторов, художников.

Конечно, нельзя сказать, что ничего положительного в нашем киноискусстве в последние годы не было создано. Такое утверждение дезориентировало бы читателя, искажало бы правду. Последние годы дали нам такие

замечательные картины, как «Сказание о земле Сибирской» (режиссер И. Пырьев), «Русский вопрос» (режиссер М. Ромм), «Сельская учительница» (режиссер М. Донской), «Третий удар» (режиссер И. Савченко) и др. Но таких картин было мало. Экран оказался в основном заполненным малосодержательными и ремесленными, серыми, неинтересными по форме произведениями: «Новый дом», «Алмазы», «Анаит», «Повесть о Неистовом», «Голубые дороги», «Первоклассница», «Поезд идет на Восток», «Мальчик с окраины». Все эти картины вызвали справедливую критику, ибо они не отвечали возросшим требованиям народа.

Показательным в ряду этих неудачных фильмов явился фильм режиссера В. Журавлева «Мальчик с окраины». Авторы не ограничивали себя задачей показать эпизод, случай из жизни советского человека, они задались целью воспроизвести на экране жизненный путь героя современности, чья молодость совпала с молодостью советской республики.

Это обязывало авторов ко многому и, в первую очередь, к правильной типизации характеров, обстоятельств, к точному отбору деталей, к гармоническому изображению эпохи и характеров, к созданию обобщающего образа героя.

Вместо всего этого авторы преподнесли зрителям упрощенную, гладенькую схему, где все оказалось подчиненным одной теме — изобретению героем сверхскоростного пулемета, где молодой советский человек оказался почти маньяком, где за кадром остались думы, чувства героя, его отношение к жизненным событиям. Беспомощность, условность решения темы в фильме «Мальчик с окраины» становятся еще более очевидными при сравнении его с фильмом «Сельская учительница», где автор и режиссер сумели взволнованно, эмоционально, талантливо рассказать историю прекрасной жизни скромной сельской учительницы, создать поэтический, обобщенный образ героини.

Еще более неудачным является фильм «Поезд идет на Восток». Если неудача фильма «Мальчик с окраины» объяснялась беспомощностью решения ответственной темы, то в фильме режиссера Ю. Райзмана неправильной, мелкой оказалась сама тема. Стремление сценариста Малюгина и режиссера Райзмана создать «облегченную», развлекательную комедию, в которой бы «маленький» сюжет был лишь поводом к показу страны, ее людей, ее природы, — привело к творческой неудаче.

Условную схему сюжета, построенного на традиционных ссорах и недоразумениях между влюбленными, схему, лишенную всякого другого смысла, нельзя было «углубить» и «оживить» ни прекрасными пейзажами, ни изображением строек.

Советская кинематография должна раз и навсегда покончить с порочной практикой, допускающей появление бессодержательных, художественно неубедительных картин. Большевистская самокритика должна явиться оружием в борьбе за качество фильмов. Прекрасные слова товарища Сталина, произнесенные им на пленуме ЦК ВКП(б) в марте 1937 года, должны служить нам повседневным руководством: «Другие товарищи говорят, что открытое признание наших ошибок может привести не к обучению и укреплению наших кадров, а к их ослаблению и расстройству, что мы должны щадить и беречь свои кадры, что мы должны щадить их самолюбие и спокойствие. Для этого они предлагают замазывать ошибки наших товарищей, ослабить силу критики, а еще лучше — пройти мимо этих ошибок. Такая установка является не только в корне неправильной, но и в высшей степени опасной, опасной прежде всего для кадров, которые хотят «щадить» и «беречь». Щадить и сохранять кадры при помощи замазывания их ошибок, — это значит наверняка погубить эти самые кадры». Большевистская критика и самокритика, как главная из движущих сил нашего развития, никогда не должна подменяться попытками замазать ошибки. К такой суровой принципиальной критике призывало нас и постановление ЦК ВКП(б) 1946 года по кинофильму «Большая жизнь».

Однако немалое количество наших кинодеятелей, к сожалению, принадлежит к той категории людей, которые болезненно реагируют на критику. Эти кинодеятели склонны очень дорожить своими прошлыми заслугами перед советским киноискусством и не замечать крупные недостатки своей сегодняшней деятельности. Многие из них вообще остаются бездейственными, существуя на «капитал» прошлых лет.

Наивно и глубоко ошибочно думать, что советское киноискусство может развиваться самотеком, без правдивой и беспощадной критики его недостатков и ложных тенденций. При этом необходимо не только подвергать критике темы и материал, выбранные художником, но и давать искусствоведческий разбор художественных качеств кинопроизведений. Ибо часто холодная рассудочность, отсутствие полного слияния художника с ответственнейшей темой, которую он берет, рождают непродуманные произведения, в которых большие исторические события, переживаемые миллионами людей и находящие отклик в сознании и чувствах народных масс, получают бледное выражение. В таких фильмах много риторики, много громких фраз и мало искреннего чувства, мало теплоты и истинной поэзии, вызывающей в человеке ответные чувства.

А. М. Горький объяснял риторичность и холодность, часто господствующие в творчестве начинающих писателей, узостью кругозора литераторов, недостатком внимания их к жизни, недостатком знания их о ней, тем, что наши литераторы «мало культурны, слабо вооружены технически, мало учатся».

Эта мысль Горького, всегда готового помочь своей критикой и указаниями молодым писателям, почти полностью относится и к тем советским киноработникам, которые слишком надеятся на свое природное дарование. Одно природное дарование без огромной повседневной работы над собой, без повышения своей культуры, без активного участия в практике социалистического строительства не может быть источником выдающихся кинопроизведений.

Почему попытка некоторых сценаристов и режиссеров подняться в своих произведениях до высот философского обобщения, выразить какую-нибудь глубокую мысль часто терпит поражение, превращается в мелкое философствование, в ложное мудрствование? Желание и стремление писать о глубоких вещах часто наталкивается на культурную отсталость автора. Еще Пушкин сказал в адрес поэтов своего времени: «Не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них обыкновенно водится». В наше же время мы часто встречаемся с фактом, что глубокие идеи, которыми живет весь наш народ, не находят художественной конкретизации, остаются общими, выраженными не образно, а схематически.

От мастеров киноискусства, создавших замечательные, глубоко реалистические произведения, народ ждет новых вдохновенных и высокохудожественных кинокартин.

Вдохновляющим призывом звучат для советских кинематографистов прекрасные слова Максима Горького, человека, неустанно звавшего вперед, к подлинному расцвету советского социалистического искусства:

«Вперед и выше — это путь для всех нас, товарищи. Это путь единственно достойный людей нашей страны, нашей эпохи. Что значит — выше? Это значит: надо встать выше мелких личных дрязг, выше самолюбия, выше борьбы за первое место, выше желания командовать другими, — выше всего, что унаследовано нами от пошлости и глупости прошлого. Мы включены в огромное дело, дело мирового значения и должны быть лично достойны принять участие в нем».

СОВЕТСКОЕ КИНОИСКУССТВО— САМОЕ ПЕРЕДОВОЕ В МИРЕ

В. ГРАЧЕВ

Превосходство советского киноискусства над капиталистическим иные склонны выводить из простого сопоставления советских кинофильмов с кинофильмами буржуазными. Этого явно недостаточно.

Советское киноискусство является правдивым и жизнеутверждающим. В основе его лежит творчески активное отношение художника к жизни и органическое сочетание реалистического отображения нашей действительности с воспитанием людей в духе коммунизма. Мастера советского киноискусства создают свои произведения на благо всего советского народа. Они черпают для них материал из жизни народа.

В этих произведениях мастера советского киноискусства стараются как можно глубже и всесторонне отобразить нашу богатую и интересную по содержанию действительность, показать жизнь героического советского народа в процессе ее революционного развития. Только им, участникам социалистического строительства, связавшим свою творческую судьбу с судьбой народа, под силу создавать правдивые образы советских людей, воспитанных партией Ленина—Сталина.

Основная и ведущая тема нашего киноискусства — жизнь, борьба и работа миллионов тружеников. Герой наших кинопроизведений — советский человек, неутомимый работник, хозяин всех накопленных богатств страны. Он живет и работает с глубоким сознанием своего патриотического долга перед родиной. «Жить — это значит служить родине», — так определяет свое назначение в жизни героиня фильма «Сельская учительница» Варвара Мартынова. Вот что, главным образом, обусловливает превосходство советского киноискусства над капиталистическим.

Буржуазная пресса с каждым днем усиливает крик о наличии политической пропаганды в нашем киноискусстве и о чистой развлекательности буржуазного киноискусства. Особенно рьяно кричат об этом американские кинодельцы. При этом они ссылаются на свой так называемый «производственный кодекс», провозглашающий принципы независимости американского киноискусства от политики правительства и превращения киноискусства в универсальную форму развлечения.

Этот «кодекс» был составлен и принят «Американской киноассоциацией» в 1930 году. С тех пор прошло восемнадцать лет, а американские кинодельцы, как ни в чем не бывало, все еще продолжают размахивать этим клочком бумаги, вызывая лишь смех у всех прогрессивных людей мира. Впрочем, некоторые кинодельцы в настоящее время и сами мало придают значения этому давно устаревшему документу. Глава «Американской киноассоциации» Эрик Джонстон еще в 1946 году заявил, что на Голливуд теперь возложена особая миссия — давать в кинофильмах «наглядный показ истории Америки как арсенала демократии». Этим в наши дни и занят Голливуд.

Что же представляет собой американское киноискусство? Каким жизненно важным целям служит оно и как справляется с особой миссией «наглядного показа Америки как арсенала демократии»? Есть ли в выпущенных Голливудом за последнее время фильмах какие-либо положительные, прогрессивные тенденции? Некоторые ответы на эти вопросы мы находим в итогах последнего Венецианского кинофестиваля. Французская газета «Гаврош» от 25 сентября 1947 года, по достоинству оценивая буржуазные и в том числе американские фильмы, писала: «Кажется, мир потерял за этот год своих героев и нашел только преступников. Язык пулеметов стал эсперанто для злонамеренных людей. Все объясняются теперь только с помощью кулаков, ног и хлыстов...» «Откуда этот разгул жестокости, эта потребность устилать трупами любую историю..., это презрение к человеческой жизни?» — с тревогой спрашивает газета.

В самом деле, почему основным содержанием американских кинофильмов стали убийства и прославление героев преступного мира—бандитов, аморалистов, шизофреников? Ответы на эти вопросы мы должны искать в самой сущности американской действительности.

Дело здесь заключается в том, что американские кинодельцы, учитывая громадную силу воздействия кино на массы, превратили киноискусство в средство пропаганды антидемократизма, аморализма, мистики и личной наживы. Буржуазное киноискусство по самой социальной природе не может быть иным. Раскрытие закономерностей развития общества и правдивое отображение буржуазной действительности в искусстве противоречат самой сущности капиталистического строя.

***

Буржуазная литература и искусство уже давно отказались от познания объективной реальности и потому не могут дать миру правдивых и высокохудожественных произведений. «Ушли безвозвратно времена, когда буржуазная литература, отражая победы буржуазного строя над феодализмом, могла создавать великие произведения периода расцвета капитализма. Теперь идет всеобщее измельчание и тем, и талантов, и авторов, и героев»,—указал тов. Жданов еще на I Всесоюзном съезде советских писателей.

Наиболее ярким подтверждением загнивания буржуазной культуры являются всевозможные реакционные направления в искусстве, в основе которых лежит идеалистическая философия, отрицающая возможность познания объективной реальности. Импрессионизм, экспрессионизм, символизм, футуризм, сюрреализм и другие им подобные «школы» направлены против логического мышления, против разума. Они призваны отравлять чувства и сознание людей, разжигать в человеке звериные инстинк-

ты, уводить массы от наболевших вопросов современности, затушевывать классовые противоречия.

Как бы много и громко ни кричали американские киноделыцы о так называемой свободе выражения художниками США своих идей и настроений, истина заключается в том, что киноискусство, пока оно находится на службе монополистических заправил Уолл-стрита, стоит на страже защиты и оправдания капиталистического государственного строя. «В каждую эпоху мысли господствующего класса суть господствующие мысли, т. е. тот класс, который представляет собой господствующую **материальную** силу общества, есть в то же время и его господствующая **духовная** сила».*

В «производственном кодексе» «Американской киноассоциации», как в капле воды, отражается сущность буржуазного общества. В «кодексе» подробно перечисляются правила того, что можно и чего нельзя показывать в фильмах. Например: «Техника убийства должна показываться таким образом, чтобы она не вызывала желания к подражанию». Советскому человеку это покажется нелепым и диким, но доверчивые американцы принимают это правило всерьез — ведь оно взято из «арсенала американской демократии».

В настоящее время экраны Америки и Западной Европы заполнены убийствами, аморальными поступками людей, идеями человеконенавистничества и злобной клеветой на советский народ и народы стран новой демократии. Это закономерно. Буржуазное киноискусство не может претендовать на честность, искренность и прогрессивность, — оно лживо и глубоко реакционно по своей природе, по задачам, поставленным перед ним промышленными и финансовыми монополистами. Оно не может быть правдивым, не может выражать действительных чаяний и умонастроений прогрессивного человечества.

Возьмем один из так называемых развлекательных американских фильмов, премированных газетой «Фильм Дейли», с довольно интригующим названием — «Оставьте ее небесам». Это типичный «черный» фильм, построенный на психопатологической основе. Его героиня — молодая женщина Эллен, одержимая буйной страстью, ревнует своего мужа Ричарда к родственникам. Ревность ее доходит до исступления. Эллен выгоняет из дома свою мать и сестру Рут, топит в озере брата мужа и, наконец, убивает собственного ребенка, который, как ей кажется, тоже может отвлечь от нее внимание Ричарда. Во всех этих преступлениях Эллен признается мужу, и он покидает ее. Продолжая ревновать мужа, Эллен кончает жизнь самоубийством, подстроив обвинение против своей сестры, которая якобы убила ее, чтобы стать женой Ричарда. За сокрытие совершенных его женой преступлений Ричард приговорен к двухгодичному тюремному заключению. Но «дело» Эллен суд великодушно оставляет небесам, ибо только всевышний в состоянии разобраться в таких сложных преступлениях.

Пропаганда идеи оправдания и всепрощения убийц, заключенная в этом фильме, становится более отчетливой, если учесть, что выпуск фильма «Оставьте ее небесам» был приурочен к Нюрнбергскому процессу и усиленно проталкивался американскими кинопрокатчиками на все экраны мира.

О голливудской кинопродукции, представленной на Венецианском кинофестивале, писала и итальянская газета «Омнибус»: «Голливуд провалился. Америка дает все худшее, дегенеративное... Лучше всего это показывает сюрреалистический фильм «Фантазии, которые можно купить за деньги». Само название фильма говорит за себя... Голливудские «фантазии» идут из страны, цивилизация которой дошла до границ и выдохлась, ей уже нечего больше сказать».

Американское киноискусство находится в идейном тупике. Выпускаемые Голливудом в большом количестве психопатологические фильмы рассчитаны на то, чтобы притуплять сознание масс, подавлять в них идеи демократизма и человечности. Но Голливуд выпускает и другие фильмы—клеветнические и провокационные, направленные против стран новой демократии, против Советского Союза, рассчитанные на оправдание американской агрессии, на психологическую подготовку новой войны.

Этому разлагающему влиянию американской кинематографии противостоит наше советское киноискусство — высокое по своей идейности, правдивое, честное и прогрессивное по своей социалистической природе и по своим воспитательным целям.

Содержанием наших кинофильмов является не преступность, не богатство и любовные похождения праздных людей, а труд — труд свободный, радостный, созидательный. Не дельца, не убийцу, не авантюриста прославляют наши фильмы, а человека труда — героя нашего времени, «который у нас вооружен всей мощью современной техники, человека в свою очередь организующего труд более легким, продуктивным, возводя его на ступень искусства» (А. М. Горький). Такого положительного героя буржуазное киноискусство создать не может. Трудовая деятельность людей для него неприемлемая тема, в то время как без изображения людей труда, как известно, немыслим полный и всесторонний показ действительности. Если же и бывают в буржуазном киноискусстве попытки, вернее, потуги к разработке производственной темы, то они, как правило, не приводят к правдивому показу событий и людей. Для людей труда, подчиненных механизму капиталистического производства, неизбежны противоречия между их собственными намерениями и окружающей, враждебной им действительностью.

Кого же буржуазное искусство представляет в качестве положительного героя? Капиталиста-промышленника, выколачивающего доллары из эксплоатируемого народа? Предприимчивого дельца-бизнесмена, добывающего деньги посредством грязных махинаций? Государственного деятеля, ревностно охраняющего законы и мораль господствующего класса? Да. В произведениях буржуазного искусства эти «герои» выступают рыцарями справедливости, гуманности и благородства. Но такие произведения ничего общего с действительностью не имеют и претендовать на правдивое отображение жизни не могут.

***

Изображение подлинного положительного героя в любой сфере его деятельности стало возможным только у нас, в наших социалистических условиях. Действительная сущность советского человека, значение его жизни, психология проявляются и раскрываются в его труде и борьбе, в целенаправленности общества, частью которого он является. Советское киноискусство, несмотря на его молодость, имеет в своем фонде огромную галлерею положительных образов советских людей. В этом его сила — сила правды, одухотворенности и действенности.

В советском киноискусстве давно уже выделилась и творчески определилась большая группа талантливых кинорежиссеров — В. Пудовкин, И. Пырьев, С. Васильев, Ф. Эрмлер, М. Чиаурели, Г. Александров и др. Их имена знает весь мир. Произведения этих мастеров с триумфом проходят по зарубежным экранам. Передовые мастера западной кинематографии постоянно испытывают на себе творческое влияние советских кинорежиссеров.

Мастера разных творческих почерков и стилевых особенностей, наши режиссеры руководствуются методом социалистического реализма, вооружающим их ясностью идей и правильностью понимания изображаемых явлений. Каждый из них, четко осознав свою творческую цель, старается в своих произведениях глубже проникнуть в сущность фактов, событий, побудительных импульсов поведения людей, чтобы наиболее правдиво и убедительно воссоздавать жизнь и борьбу советского народа.

---

* Сочинения К. Маркса и Ф. Энгельса, Партиздат, 1933 г., т. IV, стр. 36.

Фильм «Чапаев» братьев Васильевых был огромной победой советского киноискусства. Исторически верное изображение эпохи гражданской войны и иностранной интервенции и создание образа Чапаева с присущими ему индивидуальными чертами в условиях происходивших тогда событий создали заслуженную славу авторам фильма. Народный герой Чапаев вошел в сознание миллионов зрителей во всем своем величии человека, пламенного патриота Родины, командира Советской Армии.

Изучение материала, овладение им — первая и необходимая ступень в творчестве художника для достижения поставленной им цели. Цель эта — раскрытие внутреннего мира героя, его типических и вместе с тем индивидуальных черт. Именно раскрытие человеческих характеров является решающим фактором успеха художественного произведения. Так были созданы образы Павла Власова и Ниловны в фильме «Мать», Чапаева, комиссара Клычкова, пулеметчицы Анны в фильме «Чапаев», Шахова, Колесникова, Дубка в фильме «Великий гражданин», Варвары Михайловны в фильме «Клятва».

В. Пудовкин, С. Васильев, Ф. Эрмлер, М. Чиаурели — художники больших исторических полотен. Созданные ими кинофильмы прошли по экранам мира, всюду вызывая у миллионов зрителей восторг, похвалу и преклонение перед высоким творчеством мастеров советского кино.

И. Пырьев и Г. Александров — создатели популярных советских кинокомедий. «Трактористы», «Богатая невеста», «Свинарка и пастух», «В шесть часов вечера после войны», «Сказание о земле Сибирской» И. Пырьева и «Цирк», «Веселые ребята», «Волга-Волга» Г. Александрова наметили и определили пути развития советской кинокомедии. Содержательность и занимательность в сочетании с воспитательными целями делают эти кинокомедии легко доходчивыми до зрителя. В них заключены основные тенденции дальнейшего развития советской кинокомедии. По сравнению с буржуазными кинокомедиями они стоят на неизмеримой высоте подлинного киноискусства.

***

Идеологи буржуазного искусства много трубят о так называемой несвободе советского художника в его творческой деятельности. Они не хотят и не могут понять того, что советские художники, вооруженные знанием законов развития человеческого общества, чутко улавливают стремления народа и объективно воспроизводят окружающую их действительность. Для них творческая деятельность и правильное понимание законов развития общества не только не противоречат друг другу, но наоборот — составляют единство.

«Настоящее искусство возникает там, — говорил А. М. Горький, — где между читателем и автором образуется сердечное доверие друг к другу». Здесь чувства и мысли народных масс воспринимаются художником как его личные чувства и убеждения, становятся достоянием его собственной психологии. И сила его художественного творчества действенна до тех пор, пока он чувствует тесную связь с народом. Как только художник утрачивает эту связь, он оказывается уже не в состоянии улавливать настроение масс и тогда его талант угасает, источник творчества иссякает, его произведения становятся надуманными и ложными. Следовательно, ни о какой несвободе советского художника не может быть и речи, если он, правильно улавливая ведущие общественные тенденции, активно вмешиваясь в жизнь, изображает ее такой, как она есть.

Совершенно по-иному выглядит положение художника в условиях капиталистического общества,—художника, о мнимой свободе которого так любят распинаться американские газеты, журналы, радио, состоящие на службе Уолл-стрита.

Творчество преуспевающего в Голливуде англичанина Хитчкока, который специализируется на салонных фильмах с убийствами и другими ужасами извращенной психологии людей, полностью отвечает требованиям «производственного кодекса» «Американской киноассоциации». Его детективные фильмы «Меченая» и «Околдованный» целиком выражают линию киномагнатов — ошеломлять, одурманивать зрителя экстравагантностью событий и поступков героев. А что можно сказать о таких известных кинорежиссерах, как Джон Форд, Кинг Видор, Франк Капра и Жан Ренуар? «Творчество Джона Форда привлекает к себе всеобщее внимание, — пишет итальянский критик,— особенно в связи с запретом демонстрировать в Америке его некоторые фильмы, социально очень заостренные. Проблема творчества этого режиссера приобретает особенное значение в свете явного упадка американского кино. В конце концов речь идет не только о нем. Практически не только он, но и Кинг Видор, и Франк Капра, и Уайлер не могут сегодня ставить таких фильмов, которые они делали несколько лет назад».

Итальянская печать много пишет об американизированном Ренуаре, «талант которого окончательно погребен в Голливуде». Крупнейший художник оказался жертвой хваленой американской «свободы» творчества. Он, как и другие, вынужден теперь делать «черные» фильмы типа «Дневника горничной» и «Женщины на пляже» — фильмы, представляющие собой сплошную патологию. В чем же тогда выражается свобода творчества этих крупнейших мастеров кино?

Советский кинорежиссер действительно свободен в выборе тем и приемов художественного изображения. Верный методу социалистического реализма, он воспроизводит в художественных образах познанную им объективную действительность. Руководствуясь политикой партии и советского государства, он правильно понимает жизненные процессы и перспективу дальнейшего хода общественного развития, а это дает ему возможность правдиво и всесторонне отобразить жизнь в ее непрестанном движении и развитии. Возьмем для примера фильм «Сельская учительница» М. Донского. Этот фильм показывает путь сельской учительницы, посвятившей всю свою жизнь воспитанию молодого поколения, знакомит зрителя с трудностями жизни и тяжестью труда сельской учительницы в условиях царской России, раскрывает перед нами правдивые и жизненно убедительные картины роста самосознания учительницы Варвары Мартыновой, ее сбывшихся при советской власти надежд и радостного труда по воспитанию молодежи в духе идей коммунизма. Этот простой, ясный, художественно-впечатляющий фильм, правдиво отражающий жизнь и трудовую деятельность людей разных возрастов и профессий, рисующий «типические характеры в типических обстоятельствах», утверждает в зрителях чувства честности, благородства, любви к своей родине, наполняет их сознанием собственного достоинства и превосходства советского человека.

Что можно в связи с этим сказать об упомянутом нами выше американском фильме «Оставьте ее небесам»? Надуманный, сплошь психопатологический, культивирующий дикарские нравы и густо замешенный на проповеди оправдания преступности, этот фильм лишний раз подтверждает растление и аморальность американского киноискусства.

Так отчетливо проявляются роль, значение нашего советского киноискусства, его бурный расцвет, его несоизмеримая высота и неоспоримое превосходство над деградирующим буржуазным киноискусством. Наше советское кино несет в мир великие и благородные идеи Ленина—Сталина, пробуждая в простых людях надежду на лучшее будущее, вооружая их сознанием необходимости бороться против зла и насилия — против господствующей в странах капитализма реакции.

ЗАМЕТКИ О ПРОБЛЕМАХ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА

Н. ОТТЕН

Правдиво запечатленное величие социалистической действительности принесло славу советской кинохронике. Удачу или неудачу хроникального фильма во многом определяет общественное значение содержащихся в нем жизненных фактов. Однако нередко успех работы сценаристов и режиссеров документального кино целиком относят на счет тех реальных явлений действительности, которые они фиксируют в фильме. Такое представление опасно, потому что из-за него, с одной стороны, остаются вне поля зрения специфические особенности советского документального фильма как особого вида киноискусства, а с другой стороны, подлинные явления реальной действительности как бы заслоняют и профессиональные достижения и профессиональные «болезни» документальной кинематографии. Это вызывает и недооценку самого передового в современности советского документального фильма, намного опередившего кинохронику Запада, и одновременно замалчивание слабых сторон и уже закостеневших, ставших штампом приемов, которые могут в дальнейшем затормозить развитие нашего документального кино.

Понятие советского документального фильма охватывает круг весьма разнообразных явлений, отмеченных некими принципиально-общими чертами. Это и киножурналы, и специальные тематические выпуски советской кинопериодики; это фильмы-обзоры о республиках и городах, знакомящие зрителя с географическими, историческими, экономическими и социальными их особенностями; это фильмы о текущих событиях — парадах, праздниках, соревнованиях и т. д.; это фильмы о важнейших явлениях современности — о военных операциях, о крупнейших строительствах, о восстановлении городов, о создании новых отраслей промышленности, о победах сельского хозяйства; это, наконец, фильмы, в которых при помощи кинодокументов делается попытка воплотить обобщенный образ повседневного героизма советского человека, что в известной мере удалось, например, в «Дне нового мира» и «Дне победившей страны». Каждый из этих видов документального фильма таит внутри себя большое количество разновидностей, частично уже выявившихся, частично еще потенциальных.

Анализ всего многообразия форм документального кино, а также определение нового качества советского документального фильма и его мирового значения сами по себе являются увлекательными темами для исследователя. Однако в рамках данной статьи мы вынуждены ограничиться самой общей констатацией наличия в нашей художественной практике этого передового типа документального фильма и перейти к рассмотрению некоторых его частных особенностей.

Ниже будет сделана попытка привлечь внимание к отдельным проблемам документального фильма, мысль о которых возникла при просмотре фильмов: «Москва — столица СССР» (режиссеры Л. Степанова и Ф. Киселев, сценарный план и дикторский текст И. Бачелиса), «День победившей страны» (режиссеры И. Копалин и И. Сеткина, сценарий Б. Агапова), «Советская Украина» (режиссеры М.Слуцкий и Г. Тасин, сценарный план Л. Первомайского и А. Кузнецова), «Советская Латвия» (режиссеры С. Гуров и Л. Кристи, сценарий и текст Б. Агапова), «Ленинград» (режиссер Р. Кармен, текст Вс. Вишневского и В. Лифшица) и «Днепрогэс» (авторы О. Подгорецкая и М. Большинцов).

Одним из основных художественных достоинств этих шести столь несхожих произведений является пафос утверждения. Следует подчеркнуть, что речь идет о «пафосе утверждения», как об итоге решения художественной, а не только пропагандистской задачи.

Для пояснения этой мысли обратимся к фильму «Москва — столица СССР». От «видовых», снимавшихся на заре немого кино, через «киноочерк» и «киноэтюд» к большому фильму — немало произведений о столицах мира создано и создается на Западе. Однако особенность советского фильма заключается в той обобщающей политической мысли, во имя которой создавалась кинокартина о советской столице. На Западе подобные фильмы существуют как произведения этнографические, популяризаторские и всегда в какой-то степени рекламные, то-есть стремящиеся привлечь внимание и симпатии к достоинствам данной столицы, пробудить к ней любопытство, внушить желание посетить ее.

В фильме «Москва — столица СССР» показана столица государства нового типа и подчеркнуто отличие настоящего и будущего этой столицы от ее прошлого. Таким образом, сам город становится только материалом, который должен ввести зрителя в систему глубоких и сложных представлений. Город показан в фильме не статично, а в развитии, в устремлении к будущему. Отсюда — столкновение кинодокументов различных эпох, столкновение отжившего и отживающего с осуществленным и предначертанным, столкновение различных этапов развития города становится движущей силой драматургии фильма.

В соответствии с названием фильма прежде всего показана именно столица, центр Советского Союза, точка притяжения жизненных интересов страны, воплощение ее растущего могущества. Отсюда, естественно, возникла необходимость ввести в фильм и некую историческую ретроспекцию, простирающуюся в те времена, когда кино еще не было изобретено. Заметим, что потребность в историческом материале при создании документального фильма возникает чрезвычайно часто. Она сказалась и в фильмах «Ленинград», «Советская Латвия», «Советская Украина». В этой связи необходимо сделать небольшое отступление.

Самое наименование «документальный фильм» предполагает, что речь идет о фильме, состоящем из документов, то-есть реальных событий, зафиксированных на пленке. Понятие «кинодокумент» было принято считать исключающим понятие «инсценировки» и последующего воспро-

изведения того или иного события при помощи декоратора, художника, костюмера и актера.

Обойдем то обстоятельство, что всякая последующая инсценировка факта отличается от непосредственной его фиксации на пленке по самой своей фактуре, ибо содержит неизбежный элемент условности, а потому выглядит всегда менее убедительно, чем документ. Важно, что подмена документа инсценировкой большей частью решает задачу по линии наименьшего сопротивления. Что может быть проще включения в документальный фильм соответствующего эпизода из апробированного художественного фильма? Именно так и поступил Р. Кармен, вмонтировав в фильм «Ленинград» эпизод взятия Зимнего дворца из фильма «Ленин в Октябре» и даже показав при этом артиста Б. Щукина в роли В. И. Ленина. В фильме «Москва — столица СССР» использованы эпизоды из художественных фильмов, посвященные изгнанию из Москвы поляков Мининым и Пожарским и бегству из Москвы Наполеона.

Любопытно отметить, что для документального фильма из художественной кинокартины обычно заимствуется наиболее яркий и выигрышный ее эпизод. Однако этот эпизод, выхваченный из общего художественного контекста произведения, как правило, выглядит вполне заурядным, а нередко и просто неубедительным в окружении подлинных киноДокументов.

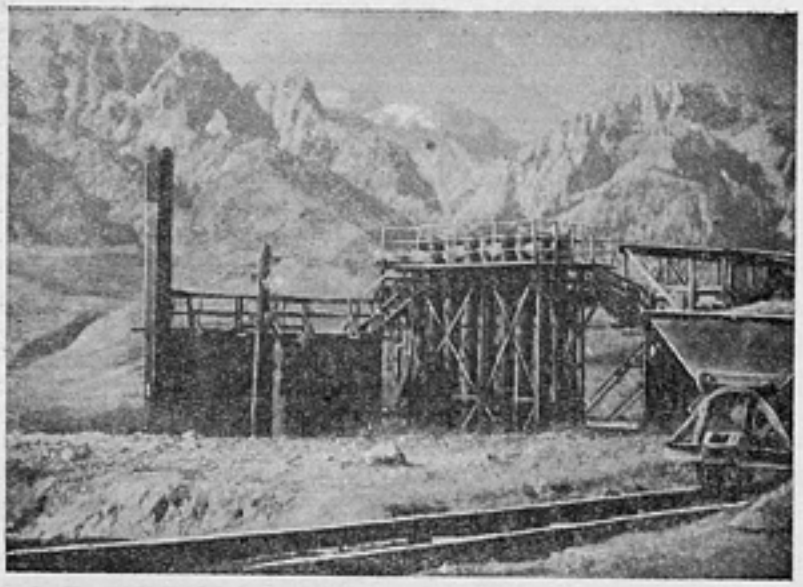
Есть ли возможность обойтись без подобного рода заимствований из художественных фильмов в тех случаях, когда нет и не могло быть кинодокументов, а историческая параллель крайне желательна? Такая возможность всегда отыщется, если только авторы творчески изобретательны, внимательно пользуются законами ассоциации и кинематографического контекста, то-есть монтажа. Пример такого творчески-изобретательного использования контекста и безошибочного обращения к ассоциации имеется в фильме «Москва — столица СССР».

На экране часы Спасской башни сменяются сперва общим планом кремлевских башен, затем кремлевской стеной и, наконец, снова часами на Спасской башне. Диктор говорит: «Вот оно, московское время. Восемь столетий стоит Москва, но только тридцать лет, как настало на земле московское время, время социализма. Ленин открыл его счет. Весной 1918 года сюда въехал Владимир Ильич». Последняя фраза сопровождает кадр, в котором запечатлены кремлевские ворота, снятые с быстрого движения. Сквозь эти ворота стремительно проезжает киноаппарат, как бы проводя зрителя вслед за Владимиром Ильичем в Кремль.

Отсюда возникает ассоциация, ощущение дыхания истории куда более сильное, чем если бы в кадре через ворота проехал на старомодной машине артист, играющий Ленина.

Вместо того, чтобы сначала преодолевать недоверие зрителя к актеру, изображающему историческое лицо, а лишь затем воздействовать на аудиторию, автор документального фильма использует прямое обращение к ассоциации зрителя, мобилизует его воображение и этим обеспечивает глубокое восприятие кинодокумента. Таким образом, если перед художником документального кино стоит выбор между инсценировкой факта, цитатой из художественного фильма, а, следовательно, между отказом от строгой документальности и включением ассоциации зрителя и его воображения в арсенал средств воздействия, — мы решительно высказываемся за последний метод.

Однако вернемся к основной теме статьи. Столкновение документов различных эпох, столкновение отжившего, осуществленного и предначертанного является, как об этом уже говорилось, движущей силой драматургии большей части советских документальных фильмов и определяет принцип их развития, принцип построения их сценарного плана. Конкретное художественное выраже-



Кадр из фильма «День победившей страны». Режиссеры И. Копалин и И. Сеткина.

Кадр из фильма «День победившей страны».

Кадр из фильма «Москва — столица СССР». Режиссеры Л. Степанова и Ф. Киселев.

ние этого столкновения осуществляется самым различным образом. Правда, авторы сценариев и сценарных планов не всегда достаточно полно используют свою творческую свободу, не всегда проявляют желание смело овладевать новыми возможностями советского документального кино.

Принцип отбора материала для каждого документального фильма определяется задачей выразить генеральную тему произведения. Несколько абстрагируясь, можно говорить о двух основных методах построения документального материала в больших советских фильмах последних лет.

Первый из них — это плавно развивающееся повествование, в котором резкие сопоставления не нарушают общего ритма развития действия. Второй — основан на столкновении контрастных и по смыслу, и по ритму эпизодов, на прямых и резких противопоставлениях.

Пожалуй, наиболее ярким примером построения материала по, условно говоря, «повествовательному» методу являются фильмы А. Довженко об освобождении Украины. В этих картинах интонация авторского повествования (понимая под повествованием и изобразительную и словесную — дикторскую — ткань произведения) определяет течение фильма.

Наиболее близким примером второго метода, условно обозначенного нами «контрастным», может служить «Советская Латвия» — выдающаяся удача сценариста Б. Агапова и режиссеров С. Гурова и Л. Кристи.

Фильм, построенный «повествовательно», всегда является документированным **рассказом** автора о событиях, где особое значение приобретает дикторский текст. Фильм, построенный по «контрастному» методу — это драматический **показ** событий в кинодокументах, и в нем дикторский текст играет хотя и важную, но все же подчиненную роль.

Несомненно, что оба метода построения документального материала имеют права гражданства как в чистом виде, так и в различных сочетаниях друг с другом. Но всякие сочетания в искусстве должны быть органическими. На практике же авторы многих полнометражных документальных фильмов явно стремятся пользоваться «контрастным» методом построения материала, однако от «сюжета» к «сюжету» постепенно сползают на повествование. Такова судьба не только в общем удачного фильма «Ленинград», но и произведений весьма высокого художественного уровня — «Москва — столица СССР», «День победившей страны» и «Советская Украина».

Другими словами, драматургическое решение документального фильма, как правило, не охватывает материала фильма в целом, а как бы составляет некое его обрамление, сам же материал в основном подбирается в соответствии с необходимостью ознакомить с ним зрителя, следуя за элементарной логикой чередования «сюжетов».

Фильм «Москва — столица СССР» начинается, например, с показа поездов и самолетов, направляющихся в столицу, и с демонстрации города. После нескольких больших панорам следует фраза: «А это Москва до Ленина и Сталина... дремотная ленивая тишина...», которая служит переходом к историческому экскурсу в дореволюционную Москву. Последний завершается изображением взрыва старого дома при реконструкции Москвы в тридцатых годах, а в дикторском тексте — фразой: «Буйный ветер истории ударил в лицо Москве». И снова — большая панорама новых домов на улице Горького. Фильм «День победившей страны» начинается с предутренних московских пейзажей. Затем показаны аэропорт, посадка в самолет, взлет самолета и Москва с воздуха. Затем и в изображении и в дикторском тексте стремительно сменяют друг друга Тихий океан и Черное море, Амур и Волга, Кавказ и Казахстан, Памир и Ульяновск, Арктика и Южный Сахалин. После этого контрастного сближения пейзажей начинается плавный рассказ о местах и людях в строгой географической последовательности от Дальнего Востока до Дальнего Запада.

В обоих фильмах «контрастный» метод, призванный выразить тему фильма, применяется лишь в его начале, а затем уступает место повествованию, то-есть демонстрации материала как такового.

В первом случае тема «Москва — столица государства нового типа» постепенно оттесняется материалом Москвы 1947 года, которую авторы хотят показать с максимальной широтой. Эта метаморфоза не замедляет дать себя почувствовать. Тематическое построение материала, в котором найден внутренний драматургический стержень, гораздо занимательнее последовательного показа равноправных сюжетов, вытесняющих друг друга из памяти зрителя.

Здесь мы подходим, как нам кажется, к одной из основных задач нынешнего этапа в развитии документального фильма. Эта задача вытекает из применения монтажа как системы контекстов — основы драматургического построения документального фильма.

При подходе к объекту, подлежащему изображению в фильме, лишь как к материалу, через который авторам надлежит раскрыть большую тему и утвердить высокие идеи, задача драматургического построения этого материала заключается в умелом и точном создании системы контекстов. В этом принципиальное отличие работы сценариста документального фильма от работы сценариста художественного фильма. Если второй обязан записать на бумаге кинокартину, созданную им в своем воображении, и ничем не ограничен в своей творческой фантазии, то сценарист документального фильма обязан использовать свою творческую фантазию для того, чтобы организовать, выстроить скрупулезно документированный материал реальной действительности в такую систему, которая решала бы большую обобщающую тему и утверждала высокие идеи. Это означает, что сценарист документального фильма полностью и целиком ограничен материалом конкретной действительности и его творческая фантазия не может трансформировать этот материал, а может лишь искать такие формы драматургического его построения, которые раскроют в этом материале высокий смысл современности.

Но здесь возникает противоречие между желаемым и реальным. Практика пока еще не предоставляет сценаристу документального кино того авторского положения, какое ему надлежит занимать. Сценарист в документальном фильме — это либо автор сюжетной рамки, изобретатель приема внешней организации материала, составитель списка объектов, какие надлежит заснять, и создатель дикторского текста, либо — конструктор уже отснятого документального материала, который, таким образом, вместо непосредственной действительности оперирует тем, что почему-либо уже было запечатлено на пленке. В обоих случаях его работа во многом напоминает шитье «тришкина кафтана» и обычно сперва сводится к даче задания, а затем к аварийной помощи для спасения того, почти всегда недостаточного, материала, который был снят.

Насколько мы можем судить, корень зла в том, что особенности производства документального фильма требуют сценариста особого склада, который ни в коем случае не может быть кабинетным творцом. Сценарный план сам по себе — документ недостоверный и ничего не определяющий. Перечисление подлежащих засъемке объектов и сюжетов не определяет ни будущего контекста, во имя которого тот или иной сюжет нужен, ни той точки зрения, с которой тот или иной сюжет может оказаться для данного контекста наиболее выразительным. Найти такой способ изображения объекта, который будет наиболее выигрышным для документального фильма в целом, для его сюжетно-тематического развития, то-есть драматургически построить эпизод, сценарист должен на месте при съемке. Только такое оперативное участие сценариста в создании документального фильма обеспечит и полноту материала и использование всех драматургических возможностей.

Примером такого, хотя и запоздалого, участия автора в создании документального фильма является «Днепро-

гэс». Правда, сценарист стал работать над этим произведением уже тогда, когда съемки в основном были произведены по составленному кабинетным порядком сценарному плану, когда строительство Днепрогэса было почти закончено и восполнить упущенное казалось невозможным. Однако участие сценариста в создании этого фильма на месте все же было чрезвычайно плодотворно. Тема творческого раскрытия человека в труде и беспредельных возможностей социалистического общества определила построение кинодокументов строительства Днепрогэса, дала возможность М. Большинцову кое в чем восполнить недостающую документацию и на ограниченном материале добиться высокого реалистического и эмоционально выразительного обобщения.

Отрицательные примеры вынужденного использования сценаристом уже отснятого материала имеются даже в лучших произведениях минувшего года. В четвертой части фильма «Москва — столица СССР» показан завод им. Орджоникидзе.

Вот как выглядит этот сюжет в монтажном листе:

Изображение	Дикторский текст
«39. Цех завода имени Орджоникидзе. 40. Рабочие за работой. 41. Один из аггрегатов автоматической линии. 42. Автоматическая линия. 43. Один из аггрегатов автоматической линии. 44. Автоматическая линия. 45. Снято с другой точки то же. 46—48. То же. 49. Готовая продукция. 50. То же с другой точки».	«Завод имени Орджоникидзе производит машины, станки для новых заводов. Он создал это чудо техники — автоматическую линию станков. Целый заводский цех объединен в один автоматический аггрегат и управляется одним рабочим... И это сделано в Москве. Техника — чудо, но самое большое чудо — люди, сделавшие технику инструментом своей воли и двигающие ее вперед».

Зритель по изображению не может понять, ни как устроена автоматическая линия, ни какие она выполняет функции, ни какую производит продукцию. Не помогает зрителю и дикторский текст. Нам могут возразить, что документальный фильм не научно-популярное произведение и не обязан заниматься объяснением технических новшеств. Однако это не освобождает фильм от необходимости быть понятным широкому зрителю и удовлетворять его познавательные потребности.

Другим характерным недостатком больших документальных фильмов, вызванным отсутствием общего драматургического решения, является цитатное совпадение отдельных объектов и сюжетов в различных фильмах. Так, газгольдер показан примерно одинаково и в «Москве — столице СССР» и в «Дне победившей страны». В обоих этих фильмах показаны сборка и выпуск автомашин «ЗИС-110» на автозаводе им. Сталина. Совершенно естественно, что появление одних и тех же кадров в таких различных по режиссерской манере и драматургическому построению фильмах вызвано только нехваткой снятого материала. Такие же совпадения имеют место в фильмах «Днепрогэс» и «Советская Украина».

В большом, выдающемся достижении, имеющем огромное мировое значение, — в создании нового советского высокоидейного документального фильма — нам видится ряд частных недочетов, которые требуют к себе внимания. В беглых заметках можно было лишь начерно поставить несколько вопросов. Но если к проблемам драматургической конструкции документального фильма и к роли и положению сценариста в документальном кино будет этими заметками привлечено общественное внимание, — нам кажется, что они сделают нужное и своевременное дело.

Кадр из фильма «Советская Латвия». Режиссеры Л. Кристи и С. Гуров.

Кадр из фильма «Советская Украина». Режиссеры М. Слуцкий и Г. Тасин.

Кадр из фильма «Всесоюзный парад физкультурников 1947 года». Режиссеры И. Венжер и С. Бубрик.

ФИЛЬМ О БЕЛИНСКОМ

И. МАНЕВИЧ

В. Г. Белинского Ленин считал предшественником русской социал-демократии, одним из тех, кто под гнетом невиданно дикого реакционного царизма жадно искал правильную революционную теорию. Имя Белинского было названо товарищем Сталиным в числе лучших сынов русского народа.

Отмеченная всей советской страной столетняя годовщина со дня смерти Белинского позволила глубже понять исторический смысл его деятельности и дала новый толчок для изучения его литературного наследства, его роли в развитии русской философии, его борьбы с царизмом и крепостничеством.

Гений Белинского необычайно многогранен. Родоначальник русского революционно-демократического движения, корифей русской философии, крупнейший ученый, положивший начало науке о литературе, он всю свою жизнь был бесстрашным, неутомимым борцом за счастье народа, носителем передовых революционных идей.

«Пушкин, — писал Белинский, — принадлежит к вечно живущим и движущим явлениям, не останавливающимся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающим развивать сознание общества. Каждая эпоха приносит о них свое суждение, как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за ней эпохе сказать новое, более верное».

Эти слова великого критика полностью относятся к нему самому, к его творениям. Именно в нашу эпоху Ленина—Сталина смогли до конца понять историческое значение Белинского и сделать его наследие достоянием советского народа.

Виссарион Белинский — это имя звучит для нас, как имя нашего современника. Из трудов великого критика советские люди черпают мысли, исполненные любви к отечеству и революционного мужества. Статьи Белинского заставляют забыть о том, что нас отделяют от них многие годы, что они написаны более чем сто лет тому назад.

Для Белинского литературная критика была оружием борьбы. Каждое произведение литературы он рассматривал как явление общественной жизни. «Где жизнь, там и поэзия», — писал Белинский. Он всегда стоял на позициях общественного значения литературы, был идеологом общественного направления искусства и считал, что «литература непременно должна быть народной, если хочет быть прочной и вечной».

В статьях Белинского, хотя они написаны за много лет до рождения нашего киноискусства, творческие работники кино найдут много ценного, что сохраняет свою силу по сей день и еще долго будет служить путеводной нитью для всех, кто стремится создавать реалистические, правдивые произведения. Наша критика должна учиться у Белинского страстности и непримиримости в суждениях, всестороннему глубокому анализу, умению каждый раз вскрыть и показать, какие именно жизненные вопросы отражает данное произведение искусства, какие идеи проводит автор, насколько реалистично и правдиво его творение.

Советские ученые, писатели, художники много сделали для того, чтобы изучить наследство Белинского, пропагандировать его великие идеи, имеющие огромное значение для развития нашего искусства, литературы и критики.

Перед советской кинематографией стоит почетная задача воспроизвести на экране образ Белинского, рассказать о его жизни и деятельности широким массам советских зрителей. Сейчас создается сценарий художественного фильма о В. Г. Белинском. В дни столетия со дня смерти великого критика на экранах появился документальный фильм «Виссарион Белинский».

Создать документальный фильм о Белинском необычайно трудно. Авторы должны прекрасно знать материал, должны суметь направить все свое мастерство на то, чтобы в рамках короткого документального фильма рассказать о «неистовом Виссарионе» и не только познакомить с его жизнью, но и создать яркий литературно-публицистический документ, знакомящий зрителя с общественно-литературной деятельностью Белинского, с его мировоззрением.

Советская документальная кинематография уже имеет некоторый опыт создания биографических фильмов. Правда, авторы фильмов о Горьком и о Маяковском располагали значительным фильмотечным материалом. Трудности съемки фильма о Белинском заключались в том, что слишком мало изобразительного материала было в руках режиссеров. Но авторы фильма с большой любовью подошли к своей работе, преодолели эти трудности и создали содержательное и интересное кинопроизведение.

Архивные документы, немногочисленные старинные гравюры и портреты как бы ожили на экране. Авторы заставляют нас с интересом следить за каждым периодом жизни Белинского. Перед нами на экране маленький городок Чембар (который теперь носит имя Белинского), где прошли детские годы критика. Скупые документы рассказывают нам о событиях, которые оставили неизгладимый след в душе молодого Белинского.

С детских лет и на всю жизнь врезались в его память картины тяжелой жизни русского крепостного крестьянства. 19-летний Белинский прочитал друзьям свою драматическую повесть «Дмитрий Калинин» — произведение, проникнутое гневом и ненавистью. «Кто дал людям гибельное право порабощать своею властью волю других подобных им существ, отнимать у них священное сокровище — свободу?» — спрашивал он.

Гимназические годы в Пензе, московский период жизни Белинского,

Кавказ, Санкт-Петербург, наконец, Зальцбрунн, где написано одно из самых замечательных его творений— письмо к Гоголю, про которое Ленин сказал: «Знаменитое «Письмо к Гоголю», подводившее итог литературной деятельности Белинского, было одним из лучших произведений бесцензурной демократической печати, сохранивших громадное, живое значение и по сию пору».

Через все этапы жизни великого революционного демократа проходит одна мысль, одно утверждение — «Я в мире борец». Так писал о себе Белинский, так рассказывает о нем фильм.

Авторы стремились провести через весь фильм ту же ненависть к крепостничеству, ту же любовь к народу, которые звучат в каждой статье, в каждом слове, написанном Белинским. Ленин писал: «В эпоху Белинского все общественные вопросы сводились к борьбе с крепостным правом и его остатками». Всю мощь своего гения, все свои силы Белинский отдал этой борьбе за счастье русского народа. Авторы правильно поняли эту важнейшую сторону деятельности Белинского и во всех кадрах фильма старались ярко ее показать.

Удачное построение фильма в значительной степени обусловлено сценарным планом и дикторским текстом, написанными С. Нагорным. Он сумел в этом коротком по размеру фильме передать все наиболее важное, существенное, решающее, что характеризует Белинского — борца, философа, критика, редактора. В фильме приведены замечательные слова Белинского о литературе, его важнейшие оценки наших классиков, его взгляды на будущее России. Это — сжатый очерк, насыщенный большим содержанием. Авторы его не отклонились в сторону, не увлеклись интересными деталями в ущерб целому и не упустили тех характерных моментов, которые освещали личность Белинского, существо его жизненного подвига.

Воплощение сценарного плана потребовало от режиссеров фильма — В. Николаи и С. Бубрика необычайно точной и глубоко продуманной режиссерской трактовки каждого кадра, чтобы создать живой и правдивый очерк, который бы показывал не только события из жизни Белинского, но и существо его деятельности, его идеалы, его мысли.

Очень умело использовали режиссеры изобразительный материал, имевшийся в их распоряжении. В сочетании с дикторским текстом и музыкой он звучит на экране ярко и выразительно.

Подлинные архивные документы, фото, портреты, рисунки художника Б. Лебедева, документальные кадры, в которых снят домик в Чембаре,

Кадр из фильма «Виссарион Белинский». Режиссеры В. Николаи и С. Бубрик. Операторы А. Шафран и А. Левитан.

Пенза, Московский университет, — всему найдено удачное сочетание, единое монтажное развитие, убедительное и последовательное.

Гравюры старой Москвы, снятые с движения в единой панораме, органически сливаются с текстом, который звучит с экрана: «Мы въехали на заставу. Сильно билось у меня ретивое, когда мы тащились по звонкой мостовой. Смешение всех чувств волновало мою душу. Шумные крики и говор народа, треск экипажей...» Старинные гравюры оживают. волнуют наше воображение, заставляют почувствовать эпоху. Этот удачный прием умело повторен в показе Кавказа, Санкт-Петербурга...

Умение найти удачный контекст для каждого фото, для каждого документа, скрепить монтажную фразу надписями, взятыми из текста Белинского, свидетельствует о цельности замысла и удачном его выполнении. Эта продуманная работа—плод серьезных размышлений, тщательных архивных поисков, любовного отношения к каждой реликвии, которая помогает нам глубже понять и полюбить образ великого критика.

Творческое содружество режиссера В. Николаи, давно работающего над созданием научно-популярных фильмов, который в картине «Третьяковская галлерея» показал образец осмысленной и яркой передачи на экране классической живописи, и режиссера С. Бубрика, автора ряда биографических документальных фильмов, дало чрезвычайно плодотворный эффект и продемонстрировало большие возможности, которыми располагает документальный фильм для показа биографий великих людей.

Хороша в фильме и операторская работа. А. Шафран и А. Левитан удачно провели съемки живописного материала и натуры.

Но самое главное, в чем заключается успех фильма, — это органическое сочетание всех его компонентов, подчинение их единому плану, единому замыслу. В этом, несомненно, сказалась роль научного консультанта профессора Н. Л. Бродского.

И сценарий, и режиссерская работа, и дикторский текст, и его прекрасное чтение В. Аксеновым на фоне умело подобранной музыки, — все это придало фильму содержательность, законченность, сделало его ценным, живым, публицистическим кинодокументом.

Быть может, следовало бы расширить рамки фильма за счет более всестороннего показа отдельных периодов биографии и больше внимания уделить значению Белинского в современной жизни. Советская кинематография приступает сейчас к созданию художественного фильма о Белинском, который должен во всей полноте воскресить на экране образ одного из великих людей земли русской.

Документальный фильм «Виссарион Белинский» является еще одним шагом на пути развития советского биографического документального фильма. Он окажет огромную помощь в распространении идей Белинского, послужит ценным пособием для молодежи, изучающей творения великого критика.

ИСПЫТАНИЯ ТОНИ УВАРОВОЙ

И. ГРИНБЕРГ

I

Молодая журналистка Тоня Уварова стала редактором выездной газеты. Неопытная девушка, еще студентка, отправилась в большой степной район на уборочную кампанию. Поехала она туда наивной и робкой, не очень уверенной в собственных силах. Вернулась — искушенной, убежденной в своей правоте, имея за плечами трудную борьбу и заслуженную победу. Правда, сперва Тоня сделала серьезную ошибку, выступила против хорошего работника и поддержала плохого. Но потом она поняла и искупила свой промах, и редактируемая ею газета изобличила вредную деляческую практику председателя районного исполкома, стала голосом передовых людей района — выражением партийной линии... Тоня Уварова успешно выдержала первое серьезное испытание на трудном и славном пути работника советской печати.

Так можно вкратце передать содержание фильма «Драгоценные зерна», поставленного А. Зархи и И. Хейфицом по сценарию Э. Бурановой. В нем идет речь о возмужании журналиста, о проверке молодого человека нашей страны — проверке делом, трудом, социалистической практикой.

Мы имеем все основания так определить суть фильма «Драгоценные зерна» и в то же время мы будем неточны, если ограничимся этим определением — оно не охватывает, не передает всех сторон действительности, всех вопросов нашей жизни, затронутых в картине.

Газета, редактируемая Тоней, пишет о председателе районного исполкома Королеве, об агрономе Архипове, о комбайнере Яшкине, о председателе колхоза Бережном, об инспекторе по качеству Курочкине. Все они не только «темы» заметок, статей, фельетонов, но прежде всего живые, реальные люди — работники сельского хозяйства. Все они активно проявляют себя, и в каждом из них отчетливо сказывается то или иное отношение к труду, к социалистической собственности, к государственным интересам. Одни из них— Архипов и Курочкин — органически преданы высоким принципам социализма; другие — как Королев—руководствуются мелкими, эгоистическими, деляческими и по сути дела антигосударственными соображениями; третьи — Бережной и Яшкин — на наших глазах освобождаются из-под дурного влияния и становятся в ряды действительных передовиков и новаторов. Тоня, приехавшая в район со своей выездной редакцией, оказывается в центре этой упорной борьбы за урожай, неотделимой от борьбы за социалистическую сознательность. И логика этого широкого, так сказать, эпического действия становится рядом, а порой и заслоняет тему колебаний и исканий Тони — тему, которую можно было бы назвать лирической. Целостное и убедительное сочетание этих тем необходимо.

Кажется, нет больших и серьезных препятствий, осложняющих эту задачу. Разве не входит естественно и уверенно редактор выездной газеты в общий, широкий ряд партийных, советских, колхозных, общественных деятелей, сражающихся за хлеб — за социализм? Разве эта напряженная битва против засухи, против сорняков, против потерь при уборке, против мелкособственнических пережитков, против мертвящего бюрократизма — разве не является она прекрасной школой для работников советской, партийной печати? Разумеется, все это так. И все же, несмотря на бесспорность этих общих предпосылок, этих реальных жизненных обстоятельств, тема социалистической деревни и тема профессионального и морального роста героини оказались не слитыми воедино. То одна, то другая выдвигается на первый план, в ущерб второй, в ущерб общему замыслу, в ущерб глубине и цельности произведения, в ущерб его выразительности и впечатляемости.

Почему же так вышло? Фильм «Драгоценные зерна» составлен из превосходных, доброкачественных слагаемых: интересный сценарий Э. Бурановой, несмотря на некоторые свои несовершенства верно передающий великие сдвиги, происходящие после войны в советской деревне; талантливые режиссеры — А. Зархи и И. Хейфиц — авторы прекрасных фильмов «Депутат Балтики» и «Член правительства»; одаренная молодая актриса Кожакина и заслуженно любимые зрителями создатели многих удачных образов О. Жаков, П. Кадочников, Р. Плятт, В. Жуковский, Б. Ванин, П. Алейников, В. Телегина, Л. Шебалина. И однако сумма этих «слагаемых» значительно меньше, ниже, беднее ожидаемой.

II

Тоня Уварова, преклонившись перед авторитетом Королева, доверившись отвлеченным, схематическим представлениям о передовиках, не выполнив своих основных обязанностей — обязанностей советского журналиста, рассматривающего и оценивающего все факты с партийных, большевистских позиций, — незаслуженно превознесла «рекордсмена»

Яшкина и столь же незаслуженно очернила борющегося против потерь и против дутых цифр агронома Архипова — настоящего энтузиаста и новатора. Очень скоро Уварова убедилась в своей ошибке: об этом ей сказали и колхозники, и секретарь районного комитета партии. Ошибка оказалась бесспорной после непосредственного знакомства с оскорбленным и высмеянным Архиповым. Значит, нужно поместить в газете опровержение, признать свою неправоту, расписаться в собственной близорукости и недопустимом верхоглядстве.

Это одно из решающих звеньев действия. Здесь мы должны убедиться в добрых качествах Тони, в ее умении честно исправлять свои ошибки, в ее способности стать смелым, преданным носителем высокого принципа партийной критики и самокритики.

Героиня — и в сценарии и в фильме — делает все, что и должна сделать. Расстроенная и огорченная необходимостью «подорвать свой авторитет», она тем не менее помещает опровержение. Более того, она выступает против тех, кто ввел ее в заблуждение, она изобличает их антигосударственные дела, она показывает истинное лицо «короля степей» и вместе с партийной и колхозной общественностью вырывает из-под его влияния комбайнера Яшкина и председателя колхоза Бережного.

Но так выглядят действия героини в устном пересказе, в кратком перечне ее поступков. А как выглядят эти поступки на экране? Какую образную жизнь они получили? Убеждают ли они, впечатляют ли зрителя?

В том-то и беда, что благодетельный перелом в характере Тони Уваровой, суровая, но добрая закалка, ею пройденная, очень слабо и непрочно закреплены на экране. Зрителю предлагается верить в перерождение Тони, но самый характер, самое содержание этого нравственного роста остается не воплощенным и потому не обогащает зрителя, не вносит ничего нового в его знание о жизни.

И уж тем более не могут получить полноценного и глубокого выражения в этих сценах люди социалистической деревни, друзья и товарищи Тони Уваровой. Значительность и драматизм процессов величайшего исторического значения не ощущаются нами, когда мы глядим на эту хорошую, умную, честную девочку, печально склонившуюся над своим первым, и, будем надеяться, последним, «опровержением».

Но имеем ли мы право предъявлять такие непомерные требования к фильму, рассказывающему историю одной молодой журналистки? Да и может ли подобное «одногеройное» произведение раскрыть сложность и напряженность событий широкого общественного значения?

Прежде чем ответить на это, мы разрешим себе напомнить читателю о другом «одногеройном» фильме, о другой женщине — правда, постарше годами, так же склонившейся над первым своим произведением — правда, не газетной заметкой, а планом укрепления коллективного хозяйства. Этот фильм — «Член правительства» А. Зархи и И. Хейфица. Эта женщина — Александра Соколова, еще недавно темная и неграмотная, ставшая председателем колхоза...

Нет надобности здесь сколько-нибудь подробно говорить об этом прекрасном произведении. Мы назвали его здесь, чтобы избежать длинных «теоретических» рассуждений, лишь напоминая о фильме, в котором «одна судьба» сильно и полно воплотила и судьбы миллионов, и грандиозные сдвиги, произведенные социалистической революцией в жизни народных масс. Значит, такие «одногеройные» картины возможны. Вместо «Члена правительства» мы могли бы назвать и другие — столь же широкие, эпические по своему охвату фильмы — «Чапаев» и «Трилогия о Максиме», «Щорс» и «Человек № 217», в которых действие концентрируется вокруг одного, раскрывая вместе с тем пути миллионов. Но, кажется, нам хотелось напомнить постановщикам «Драгоценных зерен» об их собственном опыте.

В то же время «Драгоценные зерна», строго говоря, и не являются картиной об одной лишь Тоне Уваровой. Рядом с нею, и порой даже оттесняя ее, проходят Королев, секретарь районного комитета партии, Архипов, Яшкин, Курочкин, Бережной, тетка Варвара.

III

И здесь, как и в судьбе главной героини, многое намечено верно и интересно. Но только намечено.

Прежде всего о Королеве. Это он ввел в заблуждение неопытного редактора. Это его разоблачила впоследствии Тоня. Он же сбивал с толку Бережного и Яшкина, «зажимал» Курочкина и Архипова. Он гнался за дешевой славой, за непрочным рекордами. Его успехи были дутыми, мнимыми.

Казалось бы, перед нами фигура, не вызывающая никаких сомнений. Бюрократ, карьерист, деляга. Но безнадежно ли испорченный человек Королев, или ошибавшийся, сбившийся с верного пути? И тут мы вспоминаем его былую славу, быть может, преувеличенную, но имевшую какое-то реальное основание, его авторитет, очевидно, заслуженный, хотя и потерянный впоследствии. Следовательно, Королев почему-то свернул с хорошей дороги, по которой ранее шел уверенно и твердо. Хорошо бы знать — почему. Хорошо бы определить истоки этих ошибок. Однако тут нам на память приходит сцена в столовой — разговор Королева и секретаря райкома, разговор, в котором Королев выступает как беспринципный карьерист, думающий только о собственной славе. Не так-то легко подобному самовлюбленному субъекту отказаться от эгоистических своих намерений и

Кадр из фильма «Драгоценные зерна». Сценарий Э. Бурановой. Постановка А. Зархи и И. Хейфица. Главный оператор С. Иванов. Артистка Г. Кожакина в роли Антонины Уваровой.

планов. Но ведь, с другой стороны, свойственно Королеву же и какое-то обаяние строителя, организатора.

Ясности — вот чего нехватает образу разоблаченного Тоней Уваровой «короля степей». Ясности — без которой невозможно создать законченное и последовательное представление о человеке. Ясности — которая необходима для того, чтобы зритель вынес стройное и четкое впечатление и об авторском замысле, и о жизненном явлении, воплощенном в художественном образе.

Образ может быть противоречив и сложен по своему психологическому содержанию. Но противоречия эти должны быть выражены точно, четко, продуманно, должны в итоге давать ясный рисунок характера. Иначе перед нами возникнет хаотичное нагромождение отдельных свойств, поступков, качеств, не складывающихся в законченное образное единство. Именно так обстоит дело и с Королевым. Жуковский играет эту роль, как принято говорить, сочно. Он убедителен в каждой данной сцене. Но попробуйте свести воедино все эти отдельные «задачи», предложенные актеру и им решенные. Нет, вы так и не знаете, кто перед вами—холодный, расчетливый бюрократ, шедший на преступления, чтобы «сделать карьеру», или увлекшийся размахом своей деятельности и временно потерявший верный ориентир хозяйственник. А ведь знать это необходимо не только для того, чтобы получить законченное художественное впечатление, а прежде всего чтобы уроки искусства применить в реальной жизни.

К образу секретаря райкома, наоборот, никак не применим упрек в двойственности и смутности. Перед нами человек, который занят одним только делом: он разъясняет, уговаривает, растолковывает... Он доказывает Королеву его неправоту, объясняет Тоне ее ошибку, поддерживает агронома Архипова в его благих начинаниях.

Возможно, по замыслу это должен быть образ партийного руководителя, воспитателя и организатора масс, твердо и неуклонно ведущего большевистскую линию.

Но именно этого обаяния большевизма, горения коммунистической идеи, высокой и благородной идейности не чувствуется в образе секретаря райкома.

Перед нами советчик, и только. Это фигура, которая лишена определенного характера, определенных человеческих качеств и свойств. Он дает указания и разъяснения. Больше мы ничего, решительно ничего о нем не знаем. Он кажется условным знаком, отвлеченной тенденцией, не получившей плоти. Странно и печально видеть в этой роли О. Жакова, растратящего свою энергию на произнесение нравоучительных реплик.

Итак, «противоречивый» Королев и сухой, «однолинейный» секретарь в равной мере лишены ясности и определенности, за которыми стоят настоящая жизненная полнота изображения и смелый, точный авторский замысел. Схема «сложная» и схема «упрощенная» одинаково противопоказаны нашему искусству — искусству реалистических обобщений и глубокого анализа действительности. Для того, чтобы активно вмешиваться в жизнь, участвовать в ее развитии, нужно прежде всего хорошо ее знать, нужно иметь в своем распоряжении разносторонний и богатый, из первых рук полученный фактический материал и из него создавать образы впечатляющие и подлинно содержательные, образы, которые покоряют зрителя своей живостью и достоверностью и одновременно открывают перед ним новые просторы движения и роста.

IV

Но разве не имеет никакой ценности содержащееся в «Драгоценных зернах» изобличение бюрократов, мешающих торжеству нового и передового? Разве не проникнут фильм глубоким сочувствием к новаторам и передовикам? В этом нет никакого сомнения. Но одного лишь сочувствия мало. Нужно реальное дело. А для киноискусства таким реальным делом является создание образов, обладающих познавательной и воспитательной силой, — образов, которые могут и увлечь читателя, и повести за собой, и рассказать ему многое новое и ранее им не замеченное, не понятое.

Если мы не ошибаемся, тема борьбы между новым и старым, между социализмом и пережитками, мешающими нашему движению к коммунистическому обществу, впервые в нашей послевоенной драматургии возникла в пьесе Сурова «Далеко от Сталинграда». С тех пор она — эта важнейшая и значительнейшая тема снова и снова раскрывалась и в драматургии — пьесы Н. Вирта, А. Софронова, и в очерках Б. Галина о Донбассе, и в поэме А. Недогонова «Флаг над сельсоветом», и в романе В. Пановой «Кружилиха». Идея критики и самокритики, как важнейших движущих сил развития советского общества, получала все новое образное выражение, раскрывалась в характерах и конфликтах, в драматических и глубоко жизненных положениях. Эта идея присутствует и в «Драгоценных зернах». Но раскрыта она без должной силы, присутствует скорее в замысле, чем в образах. И потому мы можем соглашаться или не соглашаться с авторами фильма, но следовать за ними, признавать в них учителей и воспитателей, видеть в образах, ими созданных, нечто новое и важное, нам дотоле неизвестное мы не имеем никаких оснований. А ведь такого рода открытия и обобщения и отличают подлинные произведения искусства — тем более произведения о социалистических новаторах, об их борьбе со всем косным и застойным. Шаблон и схема нетерпимы везде, в искусстве же их пустота и бессодержательность выступают особенно разительно.

А разве нет таких шаблонов и схем в «Драгоценных зернах»? К сожалению, есть и немало. Сухой и бесцветный советчик, олицетворяющий «правильную линию», которого играет О. Жаков, — шаблон. И влюбленные «враги» Уварова и Архипов — шаблон. И «празднество в диафрагму» с набившими оскомину танцами и речами — шаблон. Шаблон, который, к счастью, не может обмануть нашего зрителя, но, естественно, не может и вызвать его уважения и симпатии.

А ведь существуют и влюбленные, и умные руководители, и колхозные праздники урожая. И нужно показывать их, нужно изображать их на экране. Но для этого нужно в совершенстве знать и глубинные исторические процессы общественного развития, и их многостороннее, многокрасочное жизненное выражение.

Коммунизм стал величайшей материальной силой. Это значит, что художник, изображающий нашу действительность, обязан передать и оценить колоссальное разнообразие характеров и судеб человеческих с позиций коммунизма. Здесь важны обе стороны этого процесса познания — и высокая идейность, все освещающая и объясняющая, и непосредственное, живое, очеловеченное выражение ее в ярких, характерных, неповторимых словах, поступках, мыслях, чувствах.

V

Неужели вовсе нет в «Драгоценных зернах» этой реальной, многоцветной действительности, обаятельной в своей простоте, героической в своей повседневности? Мы были бы несправедливы, если б не увидели много хорошего, верного, жизненного. И в сценарии, и в работе постановщиков, и в актерских находках есть остро и метко схваченные черты современной социалистической деревни.

Эти черты присутствуют в сцене обеда, когда женщины во главе с теткой Варварой (В. Телегина) «берут в оборот» комбайнера Яшкина (П. Алейников). Яшкин превознесен и прославлен Королевым. Его премировали и о нем напечатали в газете. Но народ нельзя обмануть. И бойкие колхозницы выкладывают Яшкину

все, что они думают о нем. Он отругивается и отшучивается довольно развязно, но в действительности слова горькой истины не проходят мимо ушей хорошего, хотя и легкомысленного парня, оставляют в нем глубокий след. Эта сцена и написана, и поставлена, и сыграна с настоящим темпераментом и увлеченностью, и правда жизни здесь соединяется с правдой искусства.

Иная по масштабу и по тональности сцена первой встречи Тони — Кожакиной и Архипова — Кадочникова хороша силой и благородством чувства, в ней выраженного. Привлекательна здесь молодая актриса в роли молодого журналиста; сознание собственной вины, раскаяние, усилившиеся при встрече с оскорбленным ею человеком, страх перед ним и интерес к нему — все эти противоречивые мысли и чувства сливаются очень естественно и убедительно. Но самое интересное в этом эпизоде — Кадочников. Он говорит о социалистическом земледелии с настоящей страстью. Зритель уверен в том, что здесь нет никакого «наигрыша» и деланной аффектации, что агроном Архипов действительно предан своему делу, убежден в своей правоте и будет бороться до тех пор, пока не докажет ее, не осуществит своих планов. Здесь выступает самое главное и основное: положительная, творческая сила социалистического созидания, живущая в рядовом, массовом советском человеке, владеющая его сердцем и умом. Вот почему «лирическая» беседа Тони и Архипова так близка к «жанровой» сцене колхозного обеда. Их объединяют полнота жизненного выражения, точность и рельефность рисунка.

Творческая сила социализма получает прямое раскрытие и в других отдельных эпизодах. Но, к сожалению, речь идет именно об отдельных звеньях, которые не сочетаются воедино, не образуют целостного драматического повествования. Авторы не делают необходимых выводов из своих удач, не стремятся поднять до этого уровня все образы, все сцены фильма.

Мы уже говорили о том, что тема воспитания Тони и тема людей социалистической деревни не приведены в полное согласие, не связаны прочными и органическими узами. Но в последних частях обе эти темы и вовсе теряют свойственное им напряжение. Фильм торопится к счастливому концу. Где-то «за кадром» перестроился Бережной. Там же, невидимо для зрителей, произошло и окончательное чудесное перерождение Яшкина. Королев сразу увял и поблек и признал свои ошибки. Отчетливо обозначились две счастливые влюбленные пары. И, наконец, все это достойно увенчалось колхозным пиршеством.,

Есть в этом торопливом развязывании, точнее говоря, разрезании всех узлов что-то глубоко чуждое и противостоящее и общему замыслу произведения, и самому характеру основных его конфликтов. В самом деле, ведь «Драгоценные зерна» рассказывают о борьбе за социалистического человека, о трудном и напряженном движении вперед, к коммунизму. Так можно ли искать завершение, заключение этого рассказа в безмятежных, идиллических плясках?

Надо помнить при этом, что тема «Драгоценных зерен» не ограничивается рассказом об одной уборочной кампании. Она — эта тема — гораздо шире. Ведь драгоценные зерна — это люди, наши советские люди, неуклонно растущие, изменяющие облик нашей родины и изменяющиеся сами вместе с нею. И Яшкин, и Бережной, и Уварова, и даже Архипов с Курочкиным будут еще искать и находить, будут решать новые, еще более сложные и ответственные задачи; будут, быть может, ошибаться при этом и исправлять свои ошибки, учиться и учить других; будут более опытными, зрелыми, умными и сознательными борцами за коммунизм. Об этом говорят и сами колхозники в заключительной сцене фильма. Но только говорят. Стремление к движению, перспективы роста не стали реальным содержанием образов, не определили духа, атмосферы повествования.

Итак, мы увидели цепь эпизодов более или менее удачных, порою живых и естественных, порою смутных и бессодержательных, эпизодов, скрепленных присутствием одних и тех же действующих лиц, но лишенных глубокого драматического единства. А, между тем, надо ли говорить здесь о том, что в советской деревне происходят сейчас процессы важнейшего значения и огромного исторического смысла — процессы, которые должны и могут быть воплощены в произведениях, исполненных высокого напряжения, истинного пафоса!

Фильмы не переиздаются подобно книгам и потому нельзя совершенствовать их в новых «изданиях». Но уроки «Драгоценных зерен» не должны пропасть даром для сценариста, для режиссеров, для актеров. То, что упущено в этом фильме, — а упущено многое, — им всем придется наверстывать в своих последующих работах. Мы надеемся, что в новых фильмах и тема воспитания характера, и тема роста людей колхозной деревни получат совершенное воплощение, что социалистическая сознательность и нравственное одушевление, отличающие советского человека, станут действительным, реальным содержанием художественных образов. Нельзя добиться успеха, используя и подновляя готовые, испытанные приемы и схемы. Только смелый и самостоятельный анализ жизненных противоречий, подлинно партийная страстность и трезвость в оценке людей и событий, пытливое изучение непрестанно развивающейся нашей действительности ведут к большим удачам. А в киноискусстве, как и всюду в нашей стране, нужны именно они — большие и серьезные удачи.

Кадр из фильма «Драгоценные зерна». Артист П. Алейников в роли Яшкина и артистка В. Телегина в роли Варвары.

ВСЛЕД ЗА ТИХОХОДАМИ

Р. ЮРЕНЕВ

Высокое и светлое чувство радости, охватившее весь советский народ после героической победы над фашизмом, было неверно понято отдельными нашими художниками. Боевую миссию, которую с честью выполняло советское киноискусство в годы Великой Отечественной войны, эти художники сочли законченной. Забыв о масштабах стоящих перед советским народом новых задач по восстановлению и дальнейшему развитию хозяйства и культуры нашей родины, они легкомысленно решили, что киноискусство, отслужив в Действующей Армии, может отдохнуть «под сенью струй» пустой развлекательности, безидейного комикования, бездумного любования пустячками.

Плоды таких обывательских настроений не замедлили появиться. Были сделаны фильмы «Сильва» по оперетте Кальмана, «Приданое с вензелями» по старинному водевилю «Аз и Ферт». Невысокие по своему художественному уровню, эти фильмы были приняты передовым советским зрителем равнодушно и даже с удивлением. Стоило ли тратить усилия творческих работников, деньги, время на подобные произведения? Нет, не стоило. Бесполезные фильмы эти теперь справедливо забыты.

Но дело не ограничилось экранизацией «классических» пустяков. Были сделаны попытки применить методы дореволюционной оперетты или пошлого американского ревю к изображению современной советской действительности. Авторы «Близнецов», «Беспокойного хозяйства», «Небесного тихохода» бодро приспособили затхлые ситуации фарсов и ревю к современности, переодели светских шаркунов и кафешантанных див в современные костюмы и выдали все это на экран под маркой «веселой комедии». Передовой советский зритель с возмущением разоблачил этот маскарад. Критика резко осудила пустые, безидейные фильмы.

Мы бы не стали вспоминать все эти тихоходы, безнадежно отставшие от нашей жизни, если б не появился на экранах их запоздалый близнец — фильм «Поезд идет на Восток», поставленный в 1947 году на студии «Мосфильм» режиссером Ю. Райзманом по сценарию Л. Малюгина.

Пороки фильма «Поезд идет на Восток» сродни порокам давно осужденных обывательских комедий.

Появление этого фильма особенно удивительно теперь, когда, претворяя в жизнь мудрые указания партии и правительства, советские кинематографисты ясно осознали свою почетную роль в деле коммунистического воспитания зрителей, свою ответственность перед народом.

Мы слышим тяжкие вздохи «защитников» комедийного жанра. Трудный, опасный жанр! Опять несправедливые требования к бедной комедии! Неужто нельзя сделать просто веселую, просто лирическую вещь, не претендующую на решение больших вопросов, серьезных проблем? Неужели проблема любви не волнует советского зрителя?

Волнует. И нужно делать веселые фильмы. И можно решать в них проблемы личные, бытовые, этические, тем более, что эти проблемы достаточно серьезны, достаточно остры. Но никто никогда не освободит советского художника, в каком бы жанре он ни работал, от почетной и благородной обязанности правильно отражать действительность, находить в ней новые, социалистические черты и воспевать их в целях утверждения этого нового, в целях коммунистического воспитания зрителя.

Отвечает ли этим требованиям фильм «Поезд идет на Восток»? Не отвечает.

Действительность наша изобилует ярким и разнообразным материалом, могущим лечь в основу жизнеутверждающего, бодрого, радостного, веселого зрелища. Есть в нашей жизни, в сознании советских людей и пережитки уродливого прошлого, которые надо взять под обстрел меткой, разящей сатиры. Прекрасное и могучее советское киноискусство обладает неисчерпаемым арсеналом самобытных, свежих и ярких художественных приемов. Наш зритель любит смеяться, любит комедию. Следовательно, задача комедиографа в том, чтобы найти в нашей жизни конфликт, сюжет, героев — и найти для их изображения верные реалистические средства.

Никому не кажется, что это просто, легко. Путь к подлинному искусству сложен, труден. Блестящий мастер комедии Григорий Александров знал на этом пути и победы и поражения. В его последнем фильме «Весна» были и хорошие эпизоды и неудачные, слабые сцены. И, указывая на недостатки «Весны», наша критика не сомневалась, что путь Александрова приведет его к большим удачам.

Каждому очевидно, что жанр комедии обещает большие победы смелому и талантливому художнику. Общенародное признание фильма «Сказание о земле Сибирской» Ивана Пырьева — лучший тому пример.

В чем же причина неудачи, в чем основной порок комедии Л. Малюгина и Ю. Райзмана?

В том, что вместо того, чтобы наблюдать действительность, искать в ней типичных героев и события, они заимствовали черты характеров и ситуации американской комедии и пытались механически перенести их на советскую почву.

В фильме «Небесный тихоход» — старая фарсовая ситуация о влюбленных, поклявшихся не влюблять-

ся, была перенесена на боевой аэродром. В фильме «Сердца четырех» водевильная путаница с ошибочно выбранным объектом влюбленности была разыграна между советским офицером, научной сотрудницей, студентом и школьницей. Эти «эксперименты» никого не обманули, но, видимо, не всех убедили в явной пошлости таких приемов.

В фильме «Поезд идет на Восток» взята ситуация менее распространенная в драматургии, отчего источник заимствования можно указать с большей точностью. Этот источник — фильм Ф. Капра «Однажды ночью», или «Ночной автобус», поставленный по опубликованному в свое время у нас сценарию Р. Рискина, написанному по мотивам рассказа С. Г. Адамса.

Сюжет этого фильма сводится к тому, что сбежавшей с курорта взбалмошной дочке миллионера помогает добраться в Нью-Йорк находчивый и нахальный репортер. Во время их путешествия в автобусе, пешком, на случайных автомашинах миллионерша влюбляется в своего разбитного спутника и, поправ законы социального неравенства, выходит за него замуж. Идейка в основе всего этого лежит несложная, но явственная: это — показной «демократизм» американского общественного строя, где самоуверенность, нахальство и неразборчивость в средствах приводят к желанной цели, выраженной в круглой сумме долларов.

В фильме «Поезд идет на Восток» эта ситуация повторена, конечно, не дословно. Взбалмошной девице, окончившей Тимирязевскую академию, отставшей от поезда, помогает добраться до Владивостока находчивый и рассудительный моряк. Во время их путешествия в самолете, в телеге, в другом поезде девица влюбляется в моряка. Подобный случай мог произойти в нашей стране. Почему бы, действительно, девушке не отстать от поезда и не влюбиться в своего попутчика? Но этого еще мало для построения сюжета. Здесь нет конфликта. В американском фильме конфликт строился на социальном неравенстве персонажей: миллионерша и мелкий репортер. Естественно, что подобный конфликт у нас невозможен. Вместо него сценарист Л. Малюгин «нашел» другой конфликт: девушка и капитан уверены, что каждый из них связан брачными узами, и мучаются от сознания неэтичности «интрижки» женатого мужчины с замужней женщиной.

Необходимо отметить, что «конфликт» этот не драматичен: зритель ведь знает, что и девушка и моряк свободны. Но это еще полбеды. Беда в том, что, произнося поучительные тирады о «любви, единственной на всю жизнь», о недопустимости измен, и моряк и студентка усиленно и успешно флиртуют, опровергая своим поведением собственные «красивые» слова.

Здесь и погрязают авторы фильма в откровенной пошлости. Их попытки уверить зрителя в советском происхождении своих «героев» терпят неудачу. Обозначив время действия — первые дни после победы над Германией, авторы забывают, что их поезд идет на Восток, где назревает война с Японией. Посмотрев из кабины самолета на панораму большого строительства, персонажи, перекинувшись парой невразумительных реплик, начинают ссору из-за пирожков, повторяющую сцену с морковками из сценария Рискина. Завод, МТС, трактористки, группа студентов, отправляющихся на практику, служат лишь фоном для развития отношений между «героями», не оказывая на них заметного влияния.

Да и какое влияние может оказать советская среда на персонажей, чьи характеры заимствованы из американского фильма? Да и какое значение может иметь изображение этой среды, раз основная ситуация не органична для нее, не найдена в ней, а вставлена в нее, как в рамку?

Итак, основной недостаток фильма — в порочности его сценария. Профессиональный уровень режиссуры и актерского исполнения в фильме достаточно высок. Иного и нельзя было ждать от опытного и талантливого режиссера Ю. Райзмана. Но, сделав решающую ошибку в выборе сценария, Райзман усугубил его недостатки выбором актеров и интерпретацией образов. Молодая и очень способная актриса Л. Драновская, следуя указаниям режиссера, старательно играет легкомыслие, взбалмошность, кокетство, не задумываясь над тем, чтобы как-то показать профессию своей «героини», оправдать ее «диплом с отличием». Разговоры о любви, игра «в певицу», игра в «замужнюю женщину» тщательно нюансированы, а реплики о работе, о разведении каких-то ягод произносятся вскользь, невыразительно, бледно. Впрочем и это обусловлено сценарием. Актриса не сумела оправдать того, что не оправдано драматургом, к чему не стремился и режиссер. Талантливый актер Л. Галлис, знакомый московскому зрителю прекрасным исполнением сатирических ролей на театральной сцене, в своей первой кинематографической роли удовольствовался «красивым» обликом опереточного «душки-военного» и мнимо многозначительными интонациями в резонерских рассуждениях. Остальные образы фильма очерчены бегло. Наиболее удачны из них — девушка-бригадир и летчик. Старая учительница, товарищ моряка и большинство персонажей в поезде решены в трафаретной, слащавой манере.

Необходимо отметить превосходную работу операторов И. Гелейна и А. Кальцатого, давших ряд чудесных цветных пейзажей и решивших весь фильм в сдержанных, мягких тонах, а также удачную музыку Т. Хренникова, чьи песни переживут фильм так же, как пережили фильм «Небесный тихоход» песни Соловьева-Седого.

Успех операторов и композитора, удача нескольких эпизодов (например, по-настоящему смешной и свежий эпизод с диктором вокзала) не могли, конечно, искупить серьезных идейно-художественных недостатков фильма

Он получил справедливо суровую оценку наших передовых зрителей и нашей прессы.

Остается ответить еще на один вопрос: откуда в среде советских мастеров киноискусства эта настойчиво пробивающаяся тенденция создавать комедии с оглядкой на пошлые западные образцы? Ведь нет же среди нас бергсонианцев, уверенных в имманентных, над-социальных качествах комического, в извечных законах смешного, которые можно переносить из эпохи в эпоху, из одной социальной среды в другую? И нет ведь среди нас последователей некоего Польти, всерьез доказывавшего существование только 36 сюжетных ситуаций, варьируемых драматургами всех народов и всех времен?

Думаем, что бергсонианцев и последователей Польти среди нас нет. Но мы видим, что еще есть среди нас художники, недостаточно серьезно относящиеся к своему искусству, к своим обязанностям перед народом. Видим, что не изжиты у нас элементы низкопоклонства перед деградирующим американским кинематографом. Видим, что недостаточная принципиальность, недостаточная серьезность приводит некоторых кинематографистов к утере художественного вкуса, к притуплению чувства современности.

Сейчас, когда вопрос о повышении идейно-художественного уровня советских кинофильмов поставлен перед нами партией и правительством, когда значение каждого фильма справедливо приравнивается к значению новостройки или победы на колхозных полях, — советские художники должны особенно ясно ощутить огромную свою ответственность перед народом.

Художники, которые не осознают своих ошибок, которые не стремятся преодолеть в себе элементы легкомыслия, безответственности, низкопоклонства, рискуют выйти в тираж

БОЛЬШИЕ И МАЛЕНЬКИЕ

Б. БЕГАК

В первоначальном варианте сценарий Евгения Шварца назывался «Первая ступень». Рассказывалось в нем о ближних странствованиях любознательной шестилетней девчурки, сопровождаемой ее другом — седовласым профессором. Ребенок был обаятелен, но и его речь и все его поступки рисовались с точки зрения взрослого, наблюдающего детский мир.

Возникла необходимость переосмыслить похождения маленькой героини, и Шварц написал совершенно новый сценарий — «Первоклассница».

Талантливый драматург-сказочник, умеющий делать фантастические образы конкретными и близкими сегодняшнему дню, Шварц в «Первокласснице» осуществил обратное: детский быт и школьная повседневность приняли здесь очертания своеобразные и красочные. Этот сценарий был написан для детей, и все читавшие его с удовлетворением говорили: «Вот, наконец, детская студия взялась за свое прямое дело».

Однако сценарий смущал некоторой «автономностью» изображенного в нем детского мира, по отношению к которому образы взрослых приобретали сугубо служебный характер.

Чтобы избежать этой разобщенности и вместе с тем не утратить лирического звучания вещи, требовалась совершенно самостоятельная творческая работа режиссера.

Иначе говоря, режиссер должен был расширить литературную тему Шварца и уточнить адрес сценария.

Увы! В фильме тема оказалась суженной, адрес же зрителя — утраченным.

В сценарии Евгения Шварца и поступки и разговоры детей строятся вовсе не на отборе курьезов, заведомо способных вызвать у взрослых смех (как, например, было в фильме «Подкидыш»), а на умении увидеть происходящие — незначительные для взрослых — события первого школьного года глазами ребенка. В разговорах маленькой Маруси мы видим становление характера девочки, происходящие в нем — неуловимые на первый взгляд — изменения, словом — то, что способно заставить ребенка-зрителя почувствовать свои достоинства или ощутить свои недостатки.

Как же так получилось, что фильм режиссера Ильи Фрэза, снятый по этому сценарию, оказался неинтересным детям и попросту не дошел до них?

Авторы фильма и студия считают, что прямой и главный адресат «Первоклассницы» — дети дошкольного возраста. Действительно, содержание фильма интересно и полезно для тех, кто завтра пойдет в первый класс. Но именно для этой-то группы юных зрителей фильм длинен и сложен.

Свойства детского восприятия и легкая утомляемость внимания в раннем возрасте подсказывают не только содержание и жанр вещи, но и ее объем. Опытами установлено, что продолжительность киносеанса для дошкольников не может превышать, приблизительно, 20 минут, а для младших школьников — 40—45 минут (объем урока). Отсюда ясно, что полнометражные фильмы для младшего возраста вообще и для дошкольников в особенности — являются недоразумением.

Уже с самого начала фильма «Первоклассница» становится ясным, что его создатели — работники детского кино — не видят перед собой своего зрителя.

На экране появляется школьная тетрадка. Невидимая рука переворачивает страницу, и возникает старательно выписанное детским почерком название главы — части фильма.

Применив этот прием, авторы фильма вряд ли задумывались над тем, что большинство зрителей-дошкольников не умеет читать. Зачем же понадобился такой прием, когда можно было найти разнообразные звуковые варианты?

Обращаясь к детскому зрителю и стремясь создать фильм не только о детях, но и для них, авторы «Первоклассницы» забыли также, что увлекательное действие является необходимым, неотъемлемым компонентом художественного произведения для детей.

У Евгения Шварца есть пьеса для детского театра «Брат и сестра» — пьеса о дружбе, о мужестве, о великом внимании к детям в нашей стране. Воинская часть, рабочие, колхозники — все принимают активное участие в спасении девочки, унесенной льдиной. В другой пьесе Шварца — «Клад» — прекрасно показана солидарность советских людей в поисках девочки, отставшей от экспедиции на неизведанных горных путях.

В фильме «Первоклассница» маленькие школьницы «потерялись» в мирном пригородном лесу. Здесь нет напряжения реальной опасности, подстерегающей ребенка. Поэтому и тревога учительницы, которая в поисках девочек поднимает на ноги чуть ли не весь город, и появление милиции с собакой-ищейкой, и прочие аксессуары фильма приключений — в контексте подчеркнуто-бытового кинорассказа Шварца являются симптомом недоверия сценариста к самому себе. Ведь весь сценарий построен как наглядное доказательство привлекательности п о в с е д н е в н о г о, построен, можно сказать, даже полемически по отношению к традиционной фабульности.

Истинное обаяние «Первоклассницы» — это поэтичность поступков обыкновенного ребенка в обычной обстановке. Оживляя эту обстановку некоей пародией на авантюрный сюжет, талантливый драматург подрубает тот сук, на котором сидит.

Реализованная же в фильме, эта ситуация поисков пропавших детей

Кадр из фильма «Первоклассница». Сценарий Е. Шварца. Постановка И. Фрэза. Оператор Г. Егиазаров. Наташа Защипина в роли Маруси.

при помощи столь громоздкого аппарата, завершенная заболеванием учительницы, простудившейся в лесу, приобретает обличье нестерпимо сентиментальное. Дети чувствуют эту сентиментальность и не доверяют даже натуре, показанной на экране. Они правы. Вглядитесь: и лес в фильме как будто бутафорский, и снег не настоящий, и девочки заблудились не всерьез. Какое же основание у юного зрителя волноваться за них и принимать близко к сердцу их судьбу?

В полном соответствии с этим слащавым духом фильма действует и его маленькая героиня — обыкновенная советская девочка Маруся, впервые пришедшая в школу. Не верят дети этой героине и не хотят ей подражать. А Наташа Защипина, весьма способная девочка, которая снимается уже в третьем фильме, по-видимому, чувствет себя законченной актрисой — и это очень плохо.

У нас нет и не может быть вундеркиндов. Ребенка, пока он ребенок, нельзя и не надо делать настоящим актером: это противоречит детской природе и не вяжется с нашими принципами овладения актерской культурой. Секрет успеха или неудачи режиссера в работе с детьми-исполнителями зависит прежде всего от того, сумеет ли он ввести их роли в русло столь сильной и обширной в жизни ребенка деятельности, каковой является детская игра. Разумеется, у детей разных возрастов несхожа степень осмысления сценария, различна игровая реакция. Поэтому различным должен быть и режиссерский подход. Но, обобщая, мы вправе сказать, что ребенок в фильме играет не в смысле актерском, а в смысле детском. Тот же, кто пытается достичь обратного, получает лишь лживый наигрыш. И пусть не хотел этого режиссер Фрэз, — его маленькая девочка, аккуратно и благонравно выполняющая режиссерские задания, уже не ребенок, а действительно «тетка», как насмешливо именует героиню фильма мальчишка — сосед по дому. Интонации, которые еще оправдывались у Наташи Защипиной опереточной обстановкой кинокомедии «Слон и веревочка», идут в разрез с жизненной правдой фильма о советских школьницах.

Пример фильма «Первоклассница» показывает, что наличие приятного для взрослых детского образа недостаточно для того, чтобы фильм был интересен самим детям. Школьники не воспринимают атмосферу умиленности, которая широко разлита в фильме; она их просто раздражает. Дошкольникам же перипетии, связанные с перевоспитанием строптивого характера маленькой Маруси, не слишком понятны.

Казалось бы, что взрослые персонажи «Первоклассницы» своим свободным, непринужденным поведением в кадре смягчат отрицательное впечатление от игры маленькой героини и создадут необходимый ансамбль. Однако этого не случилось. Мало того: именно тон иронической снисходительности по отношению к детям и любование ребенком с легкой усмешкой, характеризующие взрослых героев «Первоклассницы», главным образом и придают фильму тот инфантильный, псевдодетский колорит, из-за которого на этот раз чувствуется холодок среди детей — этих самых требовательных в мире кинозрителей.

К тому же актерам в этом фильме, собственно, нечего играть. Им дано только умиляться непосредственностью, шалостями и успехами Маруси, с эпическим спокойствием наблюдая за всеми ее приключениями в школе и дома. Чем занята в фильме якобы очень занятая мать девочки? Ничем. Образ ее отмечен равнодушием к ребенку, в ее материнские чувства невозможно поверить. Что делает хлопотливая бабушка? Она читает внучке мораль: не гоняйся за собаками, не дерись с мальчишками. Можно ли назвать весь этот сентиментальный ансамбль правдивым изображением советской семьи, воспитывающей, наряду со школой, детский характер и детское сознание?

Да и образ учительницы, несущий наибольшую действенную нагрузку, лишен обаяния, теплоты, сердечности и превращен в унылый рупор правил хорошего поведения.

Существенные недостатки сценария Е. Шварца не разуверили нас в том, что это — талантливое произведение, напоенное ароматом поэтичности. Весь этот аромат исчез в фильме. Режиссерская трактовка И. Фрэза превратила сценарий о детях для детей в фильм о детях для взрослых.

Как исчезла из фильма поэзия сценария Шварца? Фильм сделан в утороплeнном ритме, совершенно не вяжущемся с жанром сценария, почти без пауз, «не переводя дыхания». Скороговоркой дан пейзаж, столь важный для эмоционального восприятия происходящего, хороший лирический пейзаж Шварца. Авторы фильма явно боятся лирики. Даже музыку они временами как бы обрубают топором, вместо того, чтобы осуществить мягкий, незаметный переход от музыкального звучания к зрительному и словесному образу.

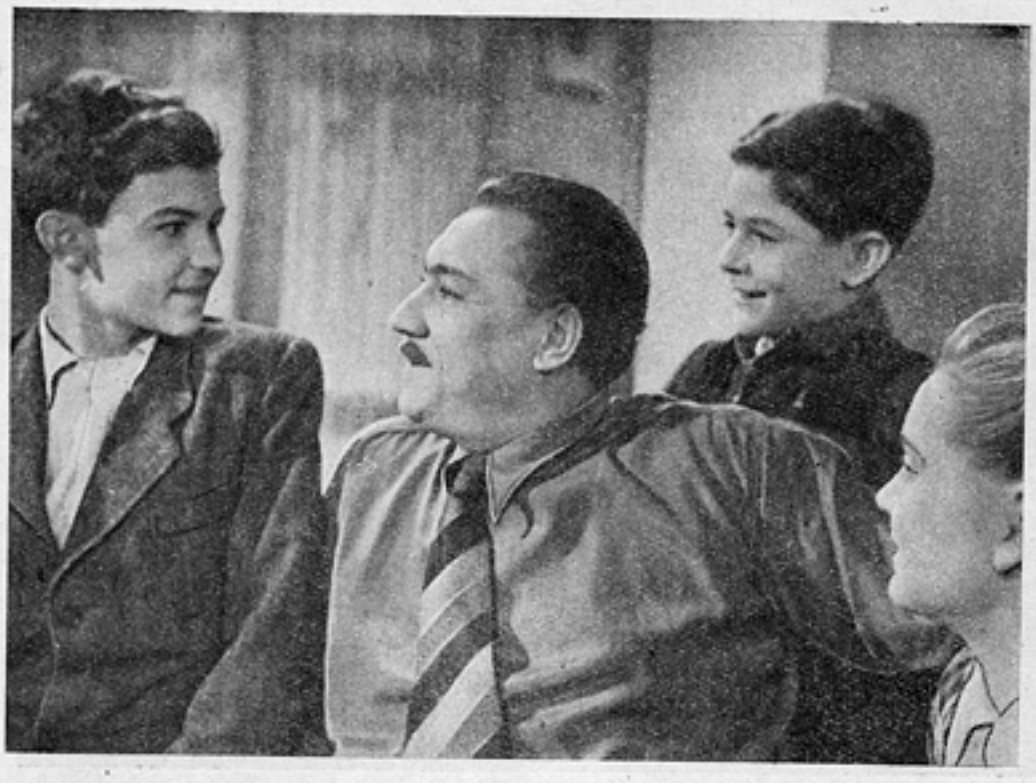
Противоречие фильма «Первоклассница» в том, что по содержанию он отвечает подлинной специфике детского фильма, возрастному интересу; по выполнению он, напротив, утверждает мнимую специфику, говорит о детях с точки зрения взрослого, снисходящего до беседы с ребенком. В искренность такого разговора наш ребенок никогда не поверит. С ребенком нужно говорить, как равному с равным. Так говорил в своих книгах с детьми Гайдар, любимый детский писатель. Так обращался к детям в своих беседах с ними, в письмах к ним, в написанных для них сказках Горький.

О ложном тоне разговора с детьми в дореволюционной детской ли-

тературе убедительно писал еще К. Д. Ушинский: «Сцены из детской жизни, хотя их часто помещают в детских хрестоматиях, занимательнее для нас, чем для детей. Умиляясь наивностью детей, мы не имеем никакого основания полагать, что эта наивность так же умилительна для самих детей. Мы с сожалением вспоминаем о своем детстве, но дети смотрят вперед и если оглядываются на самих себя, то вовсе не теми глазами, какими мы на них смотрим».

***

Глазами советского школьника сумели взглянуть на некоторые общественно важные вопросы авторы «Красного галстука». Фильм молодых режиссеров М. Сауц и В. Сухобокова «Красный галстук», как и одноименная пьеса Михалкова, имеет большое принципиальное значение: это — фильм для детей, в котором поставлена морально-этическая проблема, проблема детского поведения. Подобная проблема в последний раз поднималась около десяти лет назад в фильме о школе «Личное дело». Тот фильм грешил некоторой нарочитостью конфликта, построенного на традиционном школьном преступлении и обвинении невинного гордеца-индивидуалиста.



Кадр из фильма «Красный галстук». Сценарий С. Михалкова. Постановка М. Сауц и В. Сухобокова. Операторы Л. Дульцев и Б. Монастырский.

В «Красном галстуке» основное действие происходит не в школе, а в семье, и проблема пионерской чести, положенная в основу фильма, развивается на противопоставлении двух характеров.

Валерий Вишняков — сын директора завода—мальчик очень способный и внутренне совсем неплохой, но зараженный эгоизмом, грубостью, зазнайством — свойствами, которые еще, как известно, живут в среде наших детей. Решающим моментом для него становится обида, которую он сам нанес другу, сверстнику, потерявшему родителей. Почти вплоть до развязки для Валерия пионер — только звание, а красный галстук — лишь внешний атрибут этого звания.

Для другого мальчика — Шуры Бадейкина — понятие пионерской чести давно стало живым, органическим мерилом поведения и в школе, и дома.

То обстоятельство, что перелом в душе Валерия, ведущий к переделке тяжелого характера, произошел не по указующему персту взрослых, а в результате собственного поступка мальчика, — составляет преимущество фабулы фильма. Однако оно значительно ослабляется декларативным, рассудочным решением важнейшего вопроса о счастливом детстве советских ребят — вопроса, о котором спорят герои фильма. В самом деле рассудком-то юный зритель хорошо понимает правоту Шуры Бадейкина, которому, несмотря на его личную беду, открыты все дороги. Но образного, эмоционального подтверждения этой глубоко верной мысли фильм не дает, ибо в конечном счете реальное благополучие мальчика поставлено в зависимость лишь от прекрасных качеств приютившего его «доброго дяди».

Со стороны сценариста это — явная дань сентиментальной традиции, дань, к которой его вовсе не обязывали основные происшествия «Красного галстука». Ведь Шура — не маленький, беспомощный еще ребенок, на примере которого можно было бы раскрыть благородное отношение советских людей к осиротевшим детям. И тема эта не имеет никакого отношения ни к содержанию, ни к направленности фильма.

В детской литературе и в детских фильмах взрослые персонажи нередко становятся назойливыми комментаторами детских поступков — прямым рупором авторской морали.

Иногда остается впечатление, что взрослые персонажи—отец, мать, педагог — существуют только для того, чтобы высказать ту или иную скучную сентецию по поводу происходящего. Так обстоит в преобладающем большинстве фильмов о школе.

В упомянутом выше фильме «Личное дело» есть такой эпизод. Пионер Аркадий Зубов, несправедливо обвиненный в краже окуляра от микроскопа, является домой без пионерского галстука. В разговоре с отцом Аркадий заявляет, что сам бросил галстук своим обидчикам, и что это — его личное дело. «Значит, — говорит отец, — если я на кого-нибудь обижусь и брошу свой партийный билет на стол — это тоже будет мое личное дело?.. Ты должен был защищаться, доказывать свою правоту, а не швырять галстук! Что это тебе — мочалка?..»

Аналогичная ситуация с брошенным на стол пионерским галстуком и аналогичная тирада отца возникает, хотя и при иных драматических обстоятельствах, и в фильме «Красный галстук». Это случайное, как мы полагаем, сходство возникает от неслучайной общности в стремлении наших авторов детских сценариев и фильмов подавать мораль «в лоб», не видя в таком приеме двойной — художественной и педагогической — ошибки.

В самом деле, ведь дети воспринимают книгу и фильм не только как правду жизни, но и как руководство к действию. Однако это лишь при том условии, если мораль совершенно органично входит в фильм. Наличие же словесного морализирования только свидетельствует о беспомощности в трактовке образа. Оно отпугивает детей, сковывает фантазию и лишает их возможности самим сделать эмоциональный вывод. Там же, где образ убедительно говорит сам за себя, нравоучение становится излишним.

По этому поводу прекрасно сказал Белинский: «Возвышайте их (детей — **Б. Б.**) души примерами самоотвержения и высокости в делах, и не докучайте им пошлой моралью.

Не говорите им: «это хорошо, а это дурно, потому и поэтому», а покажите им хорошее, не называя его даже хорошим, но так, чтобы дети сами своим чувством поняли, что это хорошо; представляйте им дурное, тоже не называя его дурным, но так, чтобы они по чувству ненавидели это дурное».

Сценарий Михалкова по своему построению не очень отличался от его театральной пьесы. Поэтому фильм напоминает заснятый на пленку спектакль. Ему нехватает внутренней динамичности. Обилие динамичности внешней — не органические для действия эпизоды катка с ненужными аттракционами, лыжной вылазки пионеров, елочного карнавала не возмещают этого недостатка. Осталось заметным и стремление автора сценария по-театральному договорить реплику там, где она должна бы перерастать в зрительный киноообраз.

***

Очень косвенное отношение к детскому кино имеет фильм режиссера В. Журавлева «Мальчик с окраины», в основу которого положена подлинная биография Героя Социалистического Труда Шпитального. Однако нам кажется, что поведение ребенка в этом фильме как-то раскрывает «душу» детского режиссера. «Мальчик с окраины» не является детским фильмом. Но успех школьника Толи Ганичева, исполняющего роль изобретателя в детстве, говорит об умении режиссера Журавлева работать с детьми и для детей и вызывает досаду на руководителей студии, которые упорно тянут режиссера к постановке фильмов с ориентацией на взрослого зрителя, что не соответствует творческому почерку Журавлева.

Давнишнему энтузиасту детского фильма приключений, Журавлеву пришлось в фильме «Мальчик с окраины» преодолевать материал, требовавший психологического наполнения, и притом материал «эпохиальный», где наподобие «Сельской учительницы» рост ума и характера героя показывается через рост страны и произошедшие в ней изменения.

Видим ли мы в фильме такой рост характера героя? Нет. Мы видим, конечно, что растет изобретатель, становясь из рабочего мальчишки студентом, а из студента — инженером. Но к а к проходит этот важнейший процесс, — мы можем только угадывать. А это «как» нам интереснее всего, тем более что линия действия фильма очень уж прямая, и то, что Андрей непременно будет изобретателем, а друг его Костя — летчиком, становится ясным зрителю с первых же эпизодов.

Если бы «Мальчик с окраины» был фильмом для детей, мы бы еще настойчивее требовали от него показа этого «как», и в особенности требовали бы образного раскрытия самого процесса учебы молодого человека, процесса формирования его мировоззрения — то-есть того, что, главным образом, и может послужить для юного зрителя наглядным воспитательным примером.

Развитие ума и характера героя намечено в фильме чисто внешними знаками, неспецифичными и необязательными именно для данного героя. Думается, что потому-то выглядят порою скучными и необязательными для фильма включенные в него эпизоды из истории нашей страны: здесь нет той наглядной и крепкой связи между развитием общества и развитием конкретной личности, на котором строится, например, «Сельская учительница». К тому же истинная многогранность и яркость облика талантливого советского ученого подменены весьма традиционным мотивом почти маниакальной одержимости героя изобретательской идеей. У Андрея есть невеста, но зрителю как-то не верится, что он любит девушку, а не скорострельный пулемет. У него есть друг, но и с другом он соприкасается лишь на «производственной» почве. Есть отец, мать, сестра, есть покровитель Андрея — видный профессор, но все они появляются и исчезают, не вплетаясь по-настоящему в личную судьбу героя.

Талантливые актеры и способные исполнители-дети сообщают привлекательность отдельным эпизодам фильма «Мальчик с окраины». Тема его интересна и важна. Самой своей неудачей он утверждает необходимость биографического жанра, которого нет в детском кино, ценность и воспитательную важность биографии подлинного или типичного героя нашего времени.

Мы полагаем, что неудача «Мальчика с окраины» в очень значительной степени определена отсутствием адреса.

Создатели фильмов должны точно знать свою аудиторию, должны учитывать ее растущие потребности, должны проверять свои произведения, изучая реакцию зрителя.

Когда-то важным элементом работы над фильмом для детей была проверка произведений на зрителе. Фильм считался законченным только после его просмотра и основательного обсуждения в различных аудиториях.

Эту хорошую традицию необходимо воскресить. Нельзя работать наугад. Нельзя выпускать картины для детей «между прочим», поручая их обязательно молодым малоопытным режиссерам или режиссерам, которым творчески несвойственен жанр будущего фильма. Требования советского зрителя к произведениям киноискусства неуклонно растут. Мы обязаны в первую очередь заботиться об идейно-художественном качестве фильмов, в том числе фильмов для детей. Большие мастера советской кинематографии должны, наконец, тоже двинуться навстречу маленьким кинозрителям.

Кадр из фильма «Мальчик с окраины». Сценарий В. Кожевникова и И. Прута. Постановка В. Журавлева. Оператор Ю. Фогельман. Толя Ганичев в роли Андрея Скворцова.

ВОПРОСЫ ДРАМАТУРГИИ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОГО ФИЛЬМА

В. ЖДАН

«..Без человеческих эмоций» никогда не бывало, нет и быть не может человеческого искания истины».

В. И. Ленин.

I

Среди высказываний великих людей часто можно встретить мысль о том, что подлинный ученый в какой-то степени должен быть и художником, что существование самой науки немыслимо без полета фантазии, вдохновения, эмоций, что научная мысль не может быть целиком выражена языком логических абстракций и формул, а для ее выражения требуется и зримый образ и живая выразительная форма.

«Творчество поэта, диалектика философа, искусство исследователя — вот материал, из которого слагается великий ученый», — писал К. А. Тимирязев.

Высоко ценил роль воображения и фантазии в науке В. И. Ленин. Способность к фантазии он называл качеством «величайшей ценности»: «Напрасно думают, что она нужна только поэту. Это глупый предрассудок! Даже в математике она нужна. Даже открытие дифференциального и интегрального исчисления невозможно было бы без фантазии» (В. И. Ленин. Сочинения, т. XXVII, стр. 266).

В «Материализме и эмпириокритицизме» Ленин неоднократно напоминает об общности законов познания и эстетики.

Как известно, ленинская теория отражения рассматривает научно-логическое и художественно-образное мышление, как две стороны единого процесса познания, между которыми, при всем их качественном различии, нет и не может быть непроходимой грани. В действительной жизни мы постоянно наблюдаем между этими двумя формами познания неразрывную связь, взаимозависимость и взаимопереходы.

При всем различии способов раскрытия, обобщения и показа сущности объективного мира искусству и науке присущи общие закономерности процесса познания. И к науке и к искусству в равной степени относится ленинское определение этого процесса: «От живого созерцания к абстрактному мышлению **и от него к практике** — таков диалектический путь познания **истины,** познания объективной реальности» (В. И. Ленин. Философские тетради. стр. 146—147, 1947 г.).

Художественный образ в этом смысле не есть только результат непосредственного созерцания, а всегда содержит в себе какой-то элемент абстрактного мышления, без которого невозможен сам процесс осознания, выбора, обобщения, типизации действительности в конкретное, единичное, индивидуальное. Только уловив внутреннюю тенденцию развития в бесчисленной смене явлений, познав сущность явления, художник в состоянии воплотить все это в типический образ.

Горький, как никто из художников, увидел в самом процессе познания мира столько поэзии, романтики, героики, подвига мысли, что для выражения этого процесса одного художественного или только научного мышления оказалось явно недостаточно.

Это новое, горьковское видение требовало и нового метода, органически сочетающего приемы художественного и логического мышления, обоснование которому Горький видит в научном материализме, в учении марксизма-ленинизма о познании, в ленинской теории отражения.

М. Горький, с его великой верой в науку, верой в силу человеческого разума, пришел к прозорливому выводу о широчайших перспективах, которые открываются в наши дни для «образного научно-художественного мышления».

Понятие «образного научно-художественного мышления» было обоснованием в искусстве и литературе нового жанра — научно-художественного.

II

Призывы М. Горького к эмоциональной и образной популяризации точных знаний, его высказывания о связи науки и искусства, научного и художественного мышления имеют самое непосредственное отношение к теории и практике научно-популярного фильма, призванного популяризировать научные знания средствами самого массового из искусств — кино.

Советская научно-популярная кинематография может уже назвать ряд произведений, где пытливость ученого сочетается со страстностью и фантазией художника.

«Третьяковская галлерея» В. Николаи, «Сила жизни» и «В песках Средней Азии» А. Згуриди, «Солнечное племя» А. Винницкого, «Закон великой любви» и «Звериной тропой» Б. Долина, «Повесть о жизни растений» М. Каростина, «Они видят вновь» Н. Грачева — эти разные по содержанию и материалу, форме и жанру фильмы свидетельствуют о широчайших выразительных возможностях киноискусства в области популяризации и пропаганды научных знаний.

Но очевидно и то, что используются эти возможности еще недостаточно полно, излишне осторожно и робко, с какой-то предвзятой мыслью о непроходимом барьере, лежащем между понятиями научного и художественного.

А между тем даже самая строгая и точная наука, как известно, никогда не пренебрегала художественными средствами выражения, образностью аргументации. На страницах «Капитала» Маркса, этого глубочайшего теоретического построения, перед нами возникает не только схема капитала, не только его научное, но и художественное обобщение, его образ как явления: капитал движется, говорит, пьет портвейн, поет пьяные песенки, одним словом — действует как «олицетворенный, одаренный волей и сознанием капитал». В данном примере средства выражения органично подчинены научному замыслу, методу исследования, приемам мысли.

В популяризаторской литературе очень часто отсутствует органическая связь между средствами выражения и содержанием научной темы. Это ощутимо и в научно-популярной кинематографии, которая долгое время страдала от механического перенесения приемов и средств художественной кинематографии.

Робость в пользовании художественными средствами, так же как в отдельных случаях и искусственная притянутость их, в основе своей имеют одну и ту же причину. Лежит она совсем не в недостаточном знании возможностей и средств своего искусства, как это может показаться на первый взгляд, а прежде всего в самом подходе к научной теме, в методе ее раскрытия.

III

В последнее время в практике создания научно-популярных фильмов часто и настойчиво говорят о драматургии, но, к сожалению, подходят к этому понятию слишком поверхностно и формально.

Что такое драматургия научно-популярного фильма и можно ли вообще говорить о драматургии применительно к научно-популярному кинематографу?

На практике работа над художественным выражением научной темы сводится зачастую к поискам «приема».

В искусстве, так же как и в науке, прием как способ решения не есть нечто внешнее по отношению к содержанию, не извне привносимое в него. Это прежде всего метод познания и обобщения явлений природы или общественной жизни, «образ действия», органически вытекающий из содержания самого явления, его внутренней организации, связи, составляющих его элементов, его структуры. Иными словами, это путь проникновения в сущность явления, путь к познанию законов, которым оно подчиняется.

Драматургия и должна прежде всего выражать этот метод, то-есть систему, совокупность средств, способов раскрытия и выражения во вне закономерностей рассматриваемого явления.

В этом смысле подлинная драматургия научно-популярного фильма всегда будет не чем иным как выявлением во вне, выражением внутренних законов тех явлений, о которых мы рассказываем с экрана. И всё разнообразие жанров научно-популярного фильма будет вытекать не столько из средств выражения, к которым прибегает автор, сколько из особенностей и специфических закономерностей содержания той или иной науки.

Задачи научно-популярного фильма требуют от автора-сценариста глубокого проникновения в конкретный материал; он должен увидеть все его связи и опосредствования и только отсюда итти к форме, к изобразительному решению.

Если мы присмотримся к композиционно-изобразительному построению многих научно-популярных фильмов, то легко заметим, что «драматургия» их в этом смысле мало совершенна. В большинстве случаев она искусственна для темы, не органична материалу и содержанию, не вытекает из них.

Драматургическая схема этих фильмов сводится обычно к таким прямолинейным сюжетным построениям, как научная экспедиция или экскурсия, рассказ ученого или защита диссертации. Схемы эти стали «популярными» в научно-популярном фильме, ибо они легко прикладывались к любой теме, любому материалу, создавая видимость соответствия между сюжетом и научным содержанием.

IV

В наших научно-популярных фильмах мы все еще боимся подойти к явлению или событию непосредственно, вплотную.

В этом отношении показателен сценарий фильма-лекции «Происхождение жизни» В. Шнейдерова. Перед автором-режиссером стояла трудная, но чрезвычайно интересная задача — ответить на вопрос: откуда появились Земля, солнечная система, как зародилась жизнь? Смысл экранизации этой темы и заключался в том, чтобы, используя выразительные возможности кинематографа, показать на экране общую картину зарождения и развития жизни, то-есть воспроизвести на экране сам процесс развития.

Но именно этого автор как раз и избежал. В сценарии отчетливо проступают все «драматургические» ухищрения автора, направленные на то, чтобы не соприкоснуться с процессом непосредственно, во-время уйти от столкновения с ним, рассказать о нем с помощью примеров-опытов, через хронику работ разнообразных научных экспедиций и лабораторных исследований.

Автор воспроизводит живую фотографию урока, лекции, вводит нас в музейные залы, классные комнаты и кабинеты, где ученые, педагоги, лекторы или музейные работники рассказывают нам о том, что на экране должно бы быть показано.

В этом отступлении от существа и содержания научной темы к обстоятельствам и приемам внешнего оживления многие и видят драматургию научно-популярного фильма, понимая ее как некий комплекс формальных приемов, навязываемых содержанию извне.

Если автор по тем или иным причинам не находит занимательности в самой теме, он прибегает к приемам искусственного оживления, внешнего обрамления научного материала.

А за всем этим лежит представление о драматургии в научно-популярном фильме, как о внешнем наряде, как о покрывале, которое набрасывается на наготу научной мысли, и чем ярче это покрывало, тем, следовательно, занимательнее должен быть фильм. Между тем подлинная занимательность ничего общего не имеет с внешним украшательством и псевдодраматургическими отступлениями.

Выше мы уже говорили, что драматургия научно-популярного фильма должна выражать во вне внутреннюю логику развития явления, она должна строиться на познании его законов и совершающихся в нем процессов. Ее выразительная сила всегда будет зависеть от уровня знания жизни и проникновения в нее, от степени пытливости и творческой заинтересованности автора. Чем ближе автор подойдет к изображаемому им явлению или процессу жизни, тем глубже он проникнет и в сознание зрителя.

Слов нет, путь этот необычен и труден. Пытливость и зоркость, научная точность и верность действительности должны сочетаться здесь со страстностью и фантазией художника. Но только на этом пути и лежит подлинная драматургия научно-популярного фильма.

Путь этот предопределяет и многообразие жанров научно-популярных фильмов, так как в каждом отдельном случае мы будем исходить не из формальных категорий и канонов драматургической поэтики, а из сущности явления, из его законов развития.

V

Часто можно услышать жалобы профессиональных драматургов на то, что в материале или, вернее, в самой природе научно-популярного фильма якобы нет главного, что составляет душу драматургии, то-есть нет борьбы, конфликта, интриги, напряженности действия — всего того, что приковывает и держит внимание зрителя, рождает непосредственный интерес к происходящему.

Так ли это?

Достаточно, например, взять книгу К. А. Тимирязева «Жизнь растения», чтобы увидеть, какие возможности для «драматургического» изображения представляет окружающая нас природа, как богата она драматическими коллизиями необычайной выразительной силы.

Читая «Жизнь растения», мы как бы наблюдаем скрытые от глаза человека процессы, происходящие в природе, следуем им.

Это умение следовать внутренними путями того или иного жизненного явления и составляет самую суть драматургии научно-популярного фильма.

Книга Тимирязева, как известно, легла в основу фильма «Повесть о жизни растений» (сценарий М. Витухновского, режиссер М. Каростин) и предопределила его драматургию, то-есть подсказала тот путь, по которому смело пошли его авторы. Путь этот выражают слова Тимирязева, взятые авторами эпиграфом к фильму: «Только изучив законы о жизни, только подметив или выпытав у самого растения, какими путями оно достигло своих целей, мы в состоянии направить его деятельность к своей цели».

Драматургия фильма строится на этом «выпытывании», на проникновении в самые сокровенные процессы жизни растения. В фильме нет ни одного внешнего, побочного приема, введенного для оживления или искусственного возбуждения внимания.

Необходимость в таких приемах была исключена действительным богатством внутреннего содержания процессов, непрерывно происходящих в мире органической природы, остротой реальных конфликтов, непрестанной борьбы за клочок земли, за каплю воды, за солнечный луч...

На экране возникает зримый образ явления, образ, который непрерывно развивается, растет...

> «...Вот упал на землю жолудь... Пройдут десятилетия и вырастет могучий дуб. Как же из маленького жолудя могло возникнуть это огромное дерево?».

И мы сразу как бы включаемся в цикл развития растения, с момента самого таинственного в природе — первоначального пробуждения жизни; становимся свидетелями процесса деления клетки, следуем за каплей дождя, спускаемся под землю в необычайное царство корней, проникаем в тайну зеленого листа — этот неразгаданный процесс превращения солнечного луча в ту химическую силу, которая служит источником проявления жизни.

От процесса к процессу перед нами возникает, складывается и развивается зрительный образ одного из сложнейших явлений живой природы: растение рождается, растет, приносит плоды и умирает, чтобы дать жизнь грядущим поколениям. Драматургия фильма как бы обнажила этот процесс, сделала его рельефным, зрительно ощутимым, и он предстал перед нами как выражение и проявление общего закона природы в конкретном и единичном.

Наглядно-конкретное выражение общих законов природы и составляет основу драматургии лучших научно-популярных фильмов.

Борьба за существование в животном мире как источник поступательного развития и совершенствования видов, коллизии этой борьбы предопределили выразительность и занимательность драматургии фильмов А. Згуриди, посвященных теории дарвинизма. Эти фильмы наглядно воссоздавали живую картину природы, картину, о которой К. А. Тимирязев, познакомившись с учением Дарвина, писал: «вместо вечно ясной, улыбающейся природы, которую мы привыкли считать воплощением мира, перед удивленными глазами нашими возникает грозный хаос, где все живущее смешалось и переплелось в ожесточенной, смертельной схватке, где каждое существо вступает в жизнь по трупам миллионов себе подобных».

VI

Содержание научно-популярных фильмов, конечно, не ограничивается только теми явлениями, которые происходят непосредственно в природе. Оно значительно разнообразнее и шире.

Раскрывая и выражая во вне законы природы, научно-популярный фильм должен показать и практические результаты этого познания, то-есть показать, как человек в своей практической деятельности воздействует на окружающую его природу, активно изменяет ее, преобразовывает по своему плану, ставит себе на службу. А это значит показать жизнь науки, ее судьбу, перипетии ее развития; рассказать, какими путями развивалась созидающая мысль человека, претворенная в величайших научных достижениях, выдающихся открытиях и изобретениях.

Научно-популярный фильм должен показать, как советская наука, имеющая своей идейной основой самое передовое мировоззрение нашего времени — философию марксизма-ленинизма, мобилизует могущественные силы природы и общества на строительство коммунистического общества.

Борьба с ложными идеями в науке, за подлинно научное раскрытие и объяснение законов природы и общества, за материалистическое мировоззрение как одна из важнейших тем научной популяризации значительно расширяет выразительные возможности и средства научно-популярного фильма.

Фильм этот, естественно, не может пройти мимо творчески действующего человека. Больше того, именно человек, его созидательный труд должны быть в центре внимания. Образ человека на экране прежде всего должен складываться из величия совершаемых им дел.

В фильме «Они видят вновь» Н. Грачева выдающийся советский ученый В. П. Филатов показан чрезвычайно экономно и скромно. Мы воспринимаем яркий, живой образ этого человека, как величественный пример подлинного служения науки народу.

Научно раскрыть на экране какое-то явление и одновременно показать скрытые пружины поведения людей в связи с тем или иным его объяснением, то-есть показать борьбу идей — это стремление лежит в основе жанра научно-художественного фильма.

Борьба научных идей как скрытая пружина поведения людей, показанная в фильме «Миклухо-Маклай», конечно, далеко не исчерпывает драматургических возможностей научно-художественного жанра. Это только одно из частных решений, вытекающих из характера и особенностей научного материала, из конкретных задач фильма.

В средствах и возможностях этого жанра — показать сам процесс, ход мысли ученого, ее вдохновенные взлеты и перспективы, раскрыть перед зрителем одну из тончайших и сложнейших созидательных лабораторий природы — лабораторию мысли ученого...

VII

Выразительные возможности научно-популярной драматургии чрезвычайно разнообразны. И было бы наивным давать универсальные рецепты или предлагать «всеобщую схему» построения научно-популярного фильма, устанавливать какие бы то ни было каноны, нормы, схемы. Дело это новое, экспериментальное, живое, и здесь больше чем где бы то ни было нужно искать и искать...

Можно лишь в самых общих чертах говорить о таких формах, как киноколекция, очерк или новелла, научная публицистика или научно-художественный фильм.

Формы и границы этих жанров будут определять не застывшие схемы, а сама жизнь науки, точные факты действительности, умение видеть их глазами не ремесленника-популяризатора, а художника-исследователя.

Драматургия научно-популярного фильма должна быть подлинно научной, ибо в самой основе ее лежат не случайные мотивы, а объективные законы развития природы, человеческого общества или мышления, законы жизни, открытые и сформулированные самой прогрессивной, подлинно-научной марксистско-ленинской философией.

Практическими выводами из этих законов — в каждом конкретном случае — и должен руководствоваться художник.

ЗВУК В ФИЛЬМЕ

И. ВОЛК

«Великий немой» заговорил 20 лет назад, но и сейчас еще мало кто отдает себе отчет в том, что такое звуковая часть в фильме.

Каким бы самобытным и новаторским ни представлялось нам творчество художников, создающих фильмы, оно всегда опиралось на многовековый опыт литературы, изобразительного и театрального искусства. У мастеров графики учился кинематограф пользоваться эффектами светотени. Портретисты подсказали возможности крупного плана. Древние законы композиции, перспективы, масштаба помогли разработать принципы построения кадра. И только искусство записи и воспроизведения звука не находит себе аналогии в истории. Оно еще не имеет традиций, не выработало канонов. Может быть, в этом и заключаются причины недооценки звука.

Экранизированный звук значительно моложе «живой фотографии». К моменту его появления искусство кинематографа казалось вполне созревшим. Недаром многие утверждали, что, заговорив, «великий немой» утратит свое величие. Между тем кино никогда не было по-настоящему немым. Надписи заменяли живое слово, и даже в самом захудалом кинотеатре фильм демонстрировался под аккомпанемент оркестра или фортепиано.

Правда, тут не обходилось без курьезов. Случалось, что осторожный разведчик подкрадывался к врагу под бравурные звуки марша, а грозному извержению вулкана сопутствовал лепет баркароллы. Такого рода казусы заставили подбирать аккомпанемент фильма заранее и выпускать картину в прокат вместе со специально написанной к ней партитурой.

Появившийся в кинематографе звук первоначально и был использован для закрепления подобной иллюстративной музыки. Такое использование звука еще не вносило принципиальных изменений в работу сценариста, режиссера и оператора. Техническая новинка — так и только так расценивалась в ту пору звукозапись, пока не возникла задача включить звук в самую ткань фильма: заменить титры живым словом, воспроизвести с экрана натурные звуки (бытовые или производственные), по-новому организовать и осмыслить музыкальную часть. Из этих трех элементов и по настоящее время складывается звуковая партитура фильма.

В немом кинематографе слово достигло предельной лаконичности: двумя-тремя строчками титра обходились большие эпизоды и чуть ли не целые части фильма. Так сберегались время и пленка. Но когда слово перестало требовать специального метража, бывший «немой», поддавшись соблазну, не только заговорил, но и разучился молчать...

Опасность заключалась даже не столько в перегрузке фильма диалогами, сколько в подчинении их законам театральной драматургии. Зритель, живо воспринимающий спектакль на сценической площадке, благодаря непосредственному обаянию живых исполнителей не замечает условности театрального диалога. Но эта же условность вне сценической коробки вызывает ощущение фальши.

Кинематограф требует не только новых методов разработки диалога, но и новых способов его подачи — новой актерской техники. Звукозапись поднимает выразительность слова до предела, не достижимого в театре. Ее возможности необычайны и многообразны. Экран способен создать звук, не существующий в природе, способен донести до зрителя громкий шопот — не условно «злодейское» шипенье театрального трагика, но подлинный шопот взволнованного, умирающего, влюбленного человека.

В театре зритель никогда не бывает так близок к актеру. Даже сидя в первом ряду, зритель отделен от сцены проходом, оркестром, рампой. Кинематограф исключает этот разрыв. Крупный план позволяет разглядеть и скатившуюся слезу, и расправившуюся морщинку, и пересохшие губы. И слово, сорвавшееся с этух губ, должно звучать так, чтобы не рассеялось ощущение возникшей близости, чтобы вместе со словом до зрителя дошли и стук сердца, и «робкое дыханье», и вся сложная гамма звуков, окрашивающих человеческую речь, но совершенно не передаваемых со сцены. Только звукозапись делает это возможным. Она помогает актеру углубить образ, увеличивая силу звучания, расширяя диапазон, обогащая интонации.

Не ясно ли, что при выборе актера надо уделять голосу не меньше внимания, чем, скажем, выразительности лица или росту? Попробуйте, к примеру, представить себе Дездемону, заговорившую хриплым, визгливым голосом рыночной торговки. Вся игра актрисы, работа режиссера и оператора будут провалены. Примерно так и случилось с русским вариантом латвийского фильма «Возвращение с победой». Вариант был забракован из-за неудачного дубляжа.

Перемена декораций почти не меняет акустики сцены. Голос театрального актера звучит одинаково и на прибрежном просторе, и в тесной келье. Кинематограф освободился от этой условности. Голос киноактера может звучать по-разному — в комнате и на улице, притом на улице ночной и пустынной — иначе, чем на людном перекрестке. Воспроизводя приближение и удаление звука, передавая гулкость, отсутствие резонанса и прочие акустические особенности помещения, звукозапись, вопреки двухмерности кинематографического изображения, придает кадру подлинную глубину. Столь значительный эффект должен, казалось бы, привлекать режиссера, художника, оператора. Но они, обсуждая мель-

чайшие детали декораций — фактуру стен, изношенность древних плит, совсем не задумываются над тем, как же откликнутся эти самые плиты на одинокие шаги героя. И плиты откликаются веселой дробью деревянных ложек, — ведь древний камень это лишь раскрашенный лист фанеры. Так не принятое в расчет ухо разоблачает обман зрения.

Мир, окружающий человека, полон звуков: звенит трамвай, дребезжит оконное стекло, скребётся мышь, скрипят половицы, стучат шаги. В известных обстоятельствах любой из этих звуков может обрести громадную значимость (вспомним шаги Командора). Но чаще всего большинство этих звуков остается посторонним для нашего внимания, сознание их не замечает. Такова природа человеческого восприятия.

Немыслимо представить себе, чтобы влюбленный, услышав, наконец, слова признания, одновременно слышал бы, как стучит за окном дождь, трещат дрова и надрывается радиорепродуктор. Между тем, очень часто в рабочем сценарии можно натолкнуться на такого рода нелепости:

«изобразительный ряд — обезумев от счастья, держит ее в объятиях;

звук — тиканье часов...»

Почему?! Зачем?! Ведь герой в данной ситуации, даже согласно пословице, часы наблюдать не обязан!

Если бы кадр изображал ожидание — придет или не придет, — тиканье часов могло бы означать нетерпение, или говорить об угасающей надежде, или, наоборот, подчеркивать решительность приближающегося мгновения. Вспомните, какое напряжение охватывает зрителей, когда в картине «Великий перелом», за пять секунд до начала наступления, вдруг становятся слышны часы всех участников сцены.

Не только в игровом, но и в хроникальном фильме весь съемочный материал подвергается тщательному отбору. Никто не станет снимать натуру только потому, что она попала в объектив аппарата. А при записи натурного звука поступают именно так. Если действие происходит в комнате, то фиксируются и шаги, и звон посуды, и скрип дверей, и стук передвигаемого кресла...

Было время, когда новизна звука в кино привела к созданию звуковой картины «Симфония Донбасса», до того терзавшей грохотом, скрежетом, лязгом и скрипами, что зритель обращался в бегство. Насыщая наши фильмы стуками и шагами, мы, собственно, повторяем все ту же младенческую ошибку.

Пора подумать о звуковой чистоте кадра, раз навсегда исключить из него все случайное, надо добиваться, чтобы звук — будь то слово, музыка или шумы — работал наравне с изображением и подчас даже вместо изображения. Последнее — не оговорка. Использование приема, основанного на ассоциативном мышлении человека, нередко встречается в наших лучших фильмах. В картине «Великий гражданин», например, о случившемся несчастье — прорыве плотины, вызвавшем большое число жертв, — зрителю рассказывают неумолкающие гудки скорой помощи. Так с помощью звука (и только звука!) дается лаконичный показ бедствия, свободный от натуралистических подробностей и в то же время глубоко волнующий зрителя.

Наименее случайным из всех звуковых элементов фильма является музыка. И все же ее связь с изображением зачастую слишком поверхностна. Даже композиторы склонны расценивать звук, как своего рода придаток к фильму, и ограничивают свою задачу созданием музыкального сопровождения к уже разработанному зрительному ряду.

Но и удача композитора еще не обеспечивает удачи звуковой части картины, потому что мало написать хорошую музыку, надо ее хорошо записать. Одно и то жу музыкальное произведение по-разному звучит в кинематографе и в концертном зале. Речь идет не об искажении, а о тех новых красках, которые способна придать музыкальному произведению его экранизация. В концертном зале акустика неизменна. В кинематографе же возможен беспрепятственный переход от самого камерного звучания к звучанию в необъятных просторах. Причем в некоторых случаях удается даже вызвать у слушателя представление о вполне определенном месте; например, достаточно воспроизвести многократно повторенное эхо мощных громкоговорителей, чтобы напомнить о Красной площади, откуда ведется радиопередача парада.

Помимо новых акустических оттенков, звукозапись способна обогатить звуковую партитуру фильма умелым сочетанием стихийных звуков со звуками оркестра. Так выявляется еще одно условие, определяющее успех звучания, — искусный звукомонтаж. Но насколько богата эта область возможностями, настолько же и бедна она традициями.

За двадцать лет своего существования кинематографический звук не нашел опоры в смежных искусствах, развивался ощупью, окруженный своего рода заговором молчания. Были за это время совершены ошибки, были и достижения, и счастливые находки, и трудом добытые удачи. Все они ждут анализа, систематического изучения, причем ждут слишком долго. Вот почему я взял на себя смелость заговорить о вещах, может быть, и всем известных, но никогда еще не подвергавшихся обсуждению. И я надеюсь, что разговор этот будет продолжен.

ХУДОЖНИКИ ЗВУКА

Д. ФЛЯНГОЛЬЦ

Постановление ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба», подвергшее суровой критике формалистическую музыку, имеет прямое отношение и к звуковому оформлению наших кинокартин. В некоторых фильмах даже самые замечательные творения музыкальных классиков звучат сумбурно, человеческая речь искажается, шумы записаны плохо. Это приносит не меньше вреда искусству, чем любая симфония или опера заумного формалиста. Характерно, что многие художественные, документальные и научно-популярные кинокартины, выпущенные в 1947 году, не отвечают тем высоким требованиям, которые предъявляются к звуковому оформлению. Среди этих фильмов немало примеров полного или частичного звукового брака.

Такое положение неслучайно. Оно определяется общим состоянием звуковой культуры в нашей кинематографии.

У нас часто забывают, что звук, как глина у скульптора или краски у художника, является материалом, поддающимся творческой организации и подчиняющимся всем законам искусства. Умелое пользование этим материалом в решении творческих задач ведет к высокохудожественным результатам.

Звукооператор советской кинематографии является творческим товари-

щем режиссера и его помощником — человеком, преобразующим «немой» язык литературного произведения в ощутимый, насыщенный всеми богатствами реальных звуков голос. Насколько значительна роль художественного и технического качества звука в судьбе кинематографического произведения, настолько же значительна и роль звукооператора в создании фильма.

Придя в кинематографию в то время, когда все ее творческие профессии уже имели свою историю, звукооператор сперва был всецело поглощен освоением технического открытия, но возрастающие художественные задачи заставили его развивать в себе чувства и вкусы художника. И сегодня звукооператор уже не ограничивается простой технической фиксацией звуковых колебаний, но старается сохранить тембровые краски речи, передать все тонкие нюансы интонаций актера, воспроизвести все характерные особенности музыкальных и вокальных произведений, то-есть стремится подчинить свое мастерство задачам кинематографического искусства.

Сознание того, что труд звукооператора служит великой цели воспитания нашего народа, убеждает нас в необходимости наиболее полного использования всех творческих возможностей нашей профессии. И большую тревогу вызывает то, что воспитанием художнического отношения к делу и подготовкой звукооператоров никто по-настоящему не занимается.

Стихийность процесса формирования этой профессии привела к пестроте состава звукооператоров. Невысокая требовательность отдельных режиссеров и некоторых руководителей кинопроизводства, а подчас и полное непонимание ими значения культуры звука в киноискусстве затрудняют профессиональный рост и мешают творческой работе звукооператоров, засоряя их ряды людьми случайными, неспособными итти в ногу с задачами советского киноискусства. Тем не менее из общей массы звукооператоров уже выделились подлинные мастера, на которых надо равняться всем остальным, еще не вполне понявшим значение своей профессии.

Управление кадров Министерства кинематографии почему-то считает, что люди, окончившие Ленинградский институт киноинженеров (ЛИКИ), призванные налаживать и правильно эксплоатировать нашу кинематографическую технику, могут работать звукооператорами, не имея художественной подготовки. Это в корне неправильно. Правда, среди мастеров звука есть немало инженеров, окончивших ЛИКИ, но мастерами они стали лишь после многолетнего труда и подлинно творческого освоения своей профессии.

Всесоюзный государственный институт кинематографии, где сосредоточена подготовка всех художественных кадров кинематографии, не занимается преподаванием основ звукового оформления фильма. Видимо, традиции немого кинематографа еще имеют во ВГИКе большую силу. Выпускники ВГИКа—режиссеры впервые практически сталкиваются с проблемами звука только при съемке дипломной работы. Студентов сценарного факультета не воспитывают на специально систематизированных примерах интересных звуковых решений киносценария, в них не развивают способность «звукового» мышления. Художники, от акустической пригодности декораций которых зависит судьба звуковой съемки, не изучают акустику. Кинооператоры не учитывают в своей учебе наличия микрофона, решающего иногда и разработку мизансцены, и характер съемки.

Этот недостаток ВГИКа хорошо понимал замечательный педагог и мастер советского киноискусства С. М. Эйзенштейн. С 1947 года он решил начать систематически прививать своим студентам звуковую культуру. К сожалению, эту мысль Эйзенштейна никто не подхватил и не развил.

Подготовка звукооператоров совместно с другими творческими специалистами, то-есть во ВГИКе, была бы обоюдно полезна. Со школьной скамьи люди стали бы понимать друг друга с полуслова, а это очень важно в искусстве.

На производстве еще не установилось настоящее взаимопонимание между режиссером, оператором, художником и актером — с одной стороны, и звукооператором — с другой. Не секрет, что зачастую актерская мизансцена разрабатывается без учета положения микрофона, и уже в процессе съемки вся группа «помогает» звукооператору советами: запихнуть микрофон в карман актера, положить под стол, накрыть шапкой и тому подобное, обнаруживая тем самым свою абсолютную звукотехническую безграмотность.

Иногда по настоянию режиссера в картину включаются явно бракованные звуковые куски, а фильм «Голубые дороги» был целиком выпущен с бракованным звуком. Этот случай был осужден министром кинематографии, но наказание понес только звукооператор картины, хотя в данном случае именно из-за халатности режиссера пострадал советский зритель, вынужденный напрягать весь свой слух и фантазию, чтобы догадаться, о чем разговаривает герой, или отличить песни и музыку от шумов.

В среде киноработников еще бытуют различные «теории», которые наносят вред развитию звуковой культуры и порождают полное безразличие к ней. Иные режиссеры утверждают, что звукооператор является лишь техническим работником. При разработке положения о съемочной группе видные кинооператоры возмущались, услышав, что профессию звукооператоров причисляют к творческим.

Подобные проявления «творческого эгоизма» поддерживают и некоторые кинематографисты, ездившие в Голливуд. Они упорно стоят на ошибочных позициях, забывая, что в Америке система труда в области искусства построена на основах, диаметрально противоположных и враждебных нашим социалистическим условиям.

Безразличное отношение к звукооператорам проявляет и художественный совет Министерства кинематографии, который не уделяет никакого внимания ни их творчеству, ни их роли в создании кинокартин.

Совсем нет новых критических и теоретических работ о звуке в кино, богатый творческий опыт лучших звукооператоров не систематизируется и не распространяется. В рецензиях на кинофильмы о качестве звука, как правило, не говорится ни слова. Не было разговоров о звуковом оформлении фильмов и на творческой конференции, посвященной итогам работы советской кинематографии за 1947 год.

Но жизнь постоянно доказывает, что роль и ответственность звукооператора в деле улучшения качества наших фильмов неизменно повышаются. Отмеченные Сталинскими премиями картины «Сказание о земле Сибирской», «Сельская учительница», «Пирогов», «Русский вопрос» отличаются блестящим звуковым оформлением. Они свидетельствуют о содружестве режиссера и звукооператора, о глубоком понимании режиссерами значения звука и о способности звукооператоров В. Попова С. Юрцева, И. Волка и В. Лещева творчески осмыслить задачи, поставленные режиссерами.

Утвержденное министром кинематографии положение о съемочной группе гласит, что «звукооператор является руководителем и организатором всего звукового оформления кинофильма» и «несет полную ответственность за художественное и техническое качество звука в кинокартине».

Рассматривая роль звукооператора и его место на производстве именно с этих позиций и утверждая творческий характер его профессии, мы и добьемся полного расцвета звуковой культуры нашего киноискусства.

КУДА ИДЕТ ФРАНЦУЗСКОЕ КИНО

Г. АВЕНАРИУС

Борьба демократических сил Франции против внутренней и внешней реакции принимает все более острый характер во всех областях общественной жизни страны.

Борьбу против «плана Маршалла» во всех его проявлениях возглавляет французская компартия. Движение протеста против засилия реакции и интервенции американского капитала охватило и рабочих, и ремесленников, и крестьян, и прогрессивную интеллигенцию.

Борьбу за национальную независимость ведут и французские кинематографисты.

Два года назад, 28 мая 1946 года, французская кинематография вступила в новый период своего развития: в этот день в Вашингтоне было подписано соглашение между Джемсом Бирнсом и Леоном Блюмом. Французское правительство в официальном коммюнике известило, что на базе этого соглашения «французская кинематография сможет реконструироваться».

И она действительно была «реконструирована». Соглашение Бирнс — Блюм предусматривало введение «квоты» на французские фильмы для... французских экранов. Французским фильмам обеспечивалась демонстрация лишь в течение четырех недель в три месяца. На остальные восемь недель экраны предоставлялись для «свободного доступа на основе свободной конкуренции».

«Через два года вопрос о «контингенте» будет пересмотрен применительно к достигнутым результатам», — так было написано в правительственном коммюнике.

В действительности дело обстояло далеко не так благополучно. Будущий «юрисконсульт Голливуда» Бирнс, подписавший в качестве государственного секретаря США «соглашение», предусмотрел в нем все необходимое для порабощения французского кинорынка.

Кстати, интересующий нас документ официально назывался «соглашением о прокате американских фильмов во Франции», а вовсе не «соглашением о восстановлении французской киноиндустрии».

Истинный смысл соглашения Бирнс—Блюм был прекрасно понят некоторыми французскими кинематографистами.

14 июля 1946 года в Париже состоялся бурный митинг протеста.

Режиссер-коммунист Луи Дакен, критик-коммунист Жорж Садуль, режиссер Раймонд Бернар, актеры Андрэ Люгэ и Луи Жувэ разоблачили истинный смысл «маршаллизации» французского кинематографа.

В тот же день был создан «комитет защиты французского кино».

«Вы нас продали Америке за миллионы долларов», — писал Марсель Паньоль французскому правительству.

Со времени заключения кабального договора прошло два года. Американские кинопрокатчики бесконтрольно хозяйничают на французском рынке. Они изобретают все более утонченные методы экономической и идейной экспансии. На американские деньги во Франции начинают производить якобы французские фильмы, которые включаются в «квоту», предусмотренную в договоре. Количество дублированных на французский язык американских фильмов неуклонно растет. В 1945 году их было 30, а в 1947 году — 175! Из этого числа, кстати, 114 фильмов выпущено на экран французскими прокатными конторами.

Растущая экспансия Голливуда вызывает волну возмущения не только среди кинематографистов.

24 февраля 1948 года в Сорбоннском университете в присутствии членов дипломатического корпуса и представителей прессы Леон Блюм выступил с докладом о «причинах неудачи революции 1848 года». Агентство «Франс Пресс» сообщало, что во время выступления Блюма «произошли инциденты». Возмущенные французы с балкона университетской аудитории под выкрики «Блюм—Бирнс!», «Блюм—Бирнс!» швыряли в оратора рулонами кинопленки...

Единственное эффективное лекарство от прогрессирующего кризиса— отмена или коренной пересмотр кабального договора Бирнс — Блюм. Но на этот шаг не может отважиться проамериканское правительство Франции.

Поэтому в качестве спасительных мероприятий сочиняются различные многообещающие проекты, распоряжения, законы.

Один из последних планов спасения французского кино заключается в дополнительном субсидировании кинопроизводства за счет... кинозрителей, путем повышения и перераспределения налогов на билеты в кинотеатры.

Однако мало кому приходит в голову вести борьбу против американской киноэкспансии путем повышения идейно-художественного уровня фильмов французского производства.

Слова «агония», «кризис», «катастрофа» все чаще и чаще встречаются на страницах киножурналов. Недаром прогрессивная критика (есть еще во Франции такая критика) говорит о «сумерках», о «закате» французской кинематографии.

Действительно, если обратиться к французским фильмам, мы почти не увидим в них активных попыток противостоять американской экспансии, проводить прогрессивные идеи. Французские кинематографисты следуют за своими реакционными американскими коллегами, часто даже опережая их в умении проповедывать реакционные идеи, воспевать бессилие, маразм, мистику.

Идея судьбы, рока, обреченности пронизывает десятки сюжетов кинофильмов.

Некоторые из них пытаются возвыситься до «философского» обобщения.

Так, фильм Ламаша «Гнев богов» (1946) рассказывает о судьбе некоего Сильвана Ледранка, приговоренного к смертной казни за совершенные им убийства. Сильван, каясь перед казнью священнику, жалуется на свою печальную судьбу: если бы не было в тот вечер дождя, говорит он, я бы не зашел в кафе, не познакомился бы с Ритой и не убил ее мужа Жерома.

Чтобы доказать Сильвану, а заодно и кое-кому из зрителей, неисповедимость промысла божия, священник совершает «чудо» — Сильван получает возможность начать свое существование снова. И вот снова «тот вечер», но на этот раз дождь не идет... Сильван садится на пароход, уезжает из Мексики во Францию, где знакомится с молоденькой Христиной. Они обручаются. Неожиданно в Париж приезжает дядя Христины — Жером, со своей женой Ритой. Сильван и Рита уединяются в рыбачьей хижине. Жером случайно находит их там. Сильван убивает Жерома... От судьбы не уйдешь!

В современной Франции часто пытаются обелить и выгородить коллаборационистов и всякого рода предателей родины, начиная с Лаваля и Петена и кончая сотрудничавшими с «нации» деятелями науки и искусства.

Коллаборационисту кинорежиссеру Саша Гитри разрешено работать во французской кинематографии, и он недавно поставил рекламно-биографический фильм о своем собственном отце — актере Люсьене Гитри. Другой коллаборационист — Клузо не-

давно выпустил декадентский фильм «Набережная Ювелиров».

Лучшие кинорежиссеры довоенной Франции (Дювивье, Фейдер, Ренуар) сейчас во французском кино не работают: Дювивье — в Англии (его последняя работа — «Анна Каренина»), Ренуар — в США, где он ставит психопатологические фильмы.

В послевоенные годы во Франции выдвинулись режиссеры-постановщики Деляннуа, Беккер, сюрреалист Кокто, художник-декадент Отан-Лара и др.

На каннском фестивале 1947 года в качестве одного из выдающихся произведений французского киноискусства фигурировала картина Жана Деляннуа «Игра сделана» по сценарию «самого» Жана-Поля Сартра, пресловутого апостола так называемого «экзистенционализма». Эта, с позволения сказать, «философия», перекроенная из потрепанных обносков субъективного идеализма, состоит ныне на вооружении у реакционной буржуазии. При помощи «экзистенционалистских» романов, пьес, сценариев реакционеры стремятся духовно растлить и морально разложить силы демократии и прогресса.

«Покинутый индивид», принципиально и навсегда разобщенный с себе подобными, не способный ни к активному сопротивлению, ни к борьбе за переустройство мира, опустошенный, озлобленный и циничный — таков положительный герой «экзистенционалистского» искусства. Участие в общественной жизни для такого «героя»—трагическая ошибка.

Герои фильма «Игра сделана» Ева и Пьер умирают одновременно. Этим эпизодом и начинается фильм. Еву отравил ее муж, а Пьера, принимавшего участие в забастовочном движении, пристрелил полицейский. Встретившись на «том» свете, молодые люди влюбляются друг в друга. Оба непрочь начать жить сызнова — «ангажироваться», как говорил Сартр. От некоей потусторонней дамы, убежденной сторонницы «экзистенционализма», Ева и Пьер узнают, что их мечта осуществима при условии, если они, возвратясь на землю, будут в течение 24 часов думать только друг о друге и не станут ввязываться в посторонние дела. Ева ревностно выполняет это условие, Пьер оказывается не в состоянии удержаться в стороне от восстания. Его снова убивают. Мораль этого «опуса» — жить, любить и пользоваться жизненными благами могут только обособленные, «одинокие» индивиды...

Под знаком «экзистенционализма» поставлен и последний фильм Марселя Карнэ «Врата ночи» (1946).

Неслучайно герои обоих фильмов («Игра сделана» и «Врата ночи») в прошлом — участники активной борьбы за переустройство мира. Пьер («Игра сделана») участвует в забастовке, Жан («Врата ночи») — в движении сопротивления.

Пьер убит (причем для вящшего посрамления идеи борьбы — даже дважды), Жан остается жив, но окончательно разочаровывается в жизни. Равнодушный и безучастный, бродит он по парижским тротуарам.

Элемент «экзистенционалистской» потусторонности вносит в фильм символическая фигура судьбы. Во «Вратах ночи» судьба воплощена в облике отвратительного сухопарого нищего, грязного циника в рваной шинели военного образца — воистину судьба Франции в стиле «плана Маршалла».

Герои «Врат ночи» — галлерея обособленных, внутренне одиноких и цинично-равнодушных ко всему людей. Они лишены и политических симпатий. Два друга, в недавнем прошлом участники движения сопротивления, разоблачают мерзавца, предавшего их, и.., отпускают его. Это один из центральных эпизодов фильма.

Фильмы Карнэ и Деляннуа, повествующие о людях, для которых все кончено, «игра которых сделана», о людях, находящихся у «врат ночи»,— клевещут на французский народ, на его лучших представителей и откровенно пропагандируют реакционную философию.

К группе этих фильмов тесно примыкают фильмы, уводящие зрителя в круг интимных переживаний героев, очень далеких от противоречий современной жизни («Пасторальная симфония» Деляннуа), либо демагогически прокламирующие смирение, покорность, необходимость довольствоваться немногим («Антуан и Антуанетта» Беккера).

Героиня «Пасторальной симфонии» — слепая сиротка, воспитанница пастора. И сам пастор, и его сын-органист влюбляются в нее. Пока девушка слепа — жизненные противоречия ее не смущают, но вот она прозрела после операции и, запутавшись в чересчур для нее сложных отношениях со своими близкими, покончила с собой.

Эта романтическая история на первый взгляд ничего общего не имеет с сюжетом из жизни парижского рабочего — печатника Антуана и его жены Антуанетты, работающей в универмаге. Но это только на первый взгляд! И там, и здесь постановщики усиленно пытаются опоэтизировать будничную атмосферу повседневной серенькой жизни «героев». Авторы заимствуют у голливудских мастеров систему маскировки реакционной идейки внешне реалистической формой, правдивыми, запоминающимися деталями. Заключенная в фильмах проповедь идиллического «рая в шалаше» в дни ожесточенной борьбы за политическую и экономическую самостоятельность Франции — вредна, реакционна.

Французские кинематографисты еще не отважились на открытое выступление против американской экспансии, но уже в ряде фильмов имеются довольно прозрачно зашифрованные намеки.

В годы нацистской оккупации во Франции аудитория жадно ловила содержавшиеся во многих фильмах «намеки» на движение сопротивления. Так, в фильме Карнэ «Вечерние посетители» в груди героя, обращенного дьяволом в камень, билось живое сердце. Этим кадром заканчивался фильм под гром аплодисментов присутствующих на сеансе французских патриотов.

Нечто подобное происходит во Франции и сейчас: аудитория жадно ждет и ищет хотя бы намека на остро волнующие ее политические события, по-своему читая сюжеты выпускаемых в прокат фильмов.

В обстановке экономической разрухи, в условиях политического шантажа со стороны трумэновской Америки из недр тридцатитомного уголовного романа Марселя Аллана и Пьера Сувестра снова извлечена фигура неуловимого бандита — убийцы Фантомаса — в его капюшоне, напоминающем прозодежду ку-клукс-клановцев и кагуляров.

На этот раз в фильме Жана Саша (1947) Фантомас приемами и методами «атомной» дипломатии вымогает у парижан миллионы франков. Фантомас осуществляет свой бесчеловечный план с холодной расчетливостью садиста: в герое этой новой версии фильма о неуловимом бандите отсутствуют свойственные ему романтические черты — «он холоден, сух и металличен», в нем нечто от палачей Майданека, Освенцима и Дахау...

Однако в массе своей французские фильмы не столько выступают против Америки, сколько стараются всячески подражать «заокеанским» стандартам. Влияние Голливуда с каждым днем становится ощутительнее.

Примером этого «благотворного» влияния может служить «комедия» «Незаметная смерть» Ноэ (экранизация одноименной пьесы), подозрительно напоминающая голливудские боевики «Небо может подождать» и «Мышьяк и старое вино».

***

То, что произошло с французской кинематографией за последние два года, — прямое следствие экспансионистской политики американского капитала.

Подчиненная доллару и опутанная сетью долговых обязательств, потерявшая экономическую и политическую самостоятельность, французская кинематография идет сейчас по пути идейного вырождения и упадка.

ПРОФЕССОР ТРУАДЕК ЗАНИМАЕТСЯ КИНЕМАТОГРАФОМ

С. КРАЙНОВ

Во Франции поднята большая рекламная шумиха вокруг новоизобретенной науки, так называемой фильмологии. О фильмологии как достижении французской научной мысли неоднократно писала и общая и специальная буржуазная пресса. Летом прошлого года был даже созван «международный конгресс» адептов этой дисциплины, созданной несколькими профессорами Сорбонны и Коллеж де Франс. Серьезно обсуждается вопрос об организации кафедры фильмологии в одном из французских университетов. Издана специальная литература: ученые труды некоего Коэн-Сеа и несколько тощих тетрадок фильмологического журнала.

Чем же обогатила человечество послевоенная буржуазная научная мысль? Это не лишено интереса, тем более, что реклама сделала свое дело и привлекла к участию в фильмологической ассоциации не только жрецов университетской науки, но и некоторых передовых режиссеров и критиков французского кино.

Французский информационный бюллетень «Экстинфор», посвятив один из своих выпусков фильмологии, торжественно возвестил: «новая наука, наука о кино, родилась в Париже 4 ноября 1946 года. У ее колыбели присутствовали такие профессора, как Марио Роке и Анри Валлен, такие философы, как Гастон Башелар, такие писатели, как Жорж Дюамель, критики, как Гюисман, Садуль и Шарансоль, наконец, кинорежиссеры — Рене Клер, Гремильон и Дакен».

Пусть читатель не подумает, что 4 ноября 1946 года в торжественной обстановке были опубликованы результаты важных исследований, положивших начало новой науке о кино. Ничего подобного. Просто в этот день группа профессоров, философов, писателей, никогда кинематографом не занимавшихся и даже не посещавших его, решила облагодетельствовать его своим вниманием. Общественный смысл нового начинания характеризуют не имена Дакена и Жоржа Садуля, а имя Дюамеля. Того самого Дюамеля, который совсем недавно рассказывал в «Фигаро» о том, что за всю свою жизнь видел не более 3—4 фильмов, и называл кино (в который уже раз!) «развлечением илотов, времяпрепровождением неграмотных жалких невежд, обезумевших от своих нужд и забот».

Как же наука о кинематографе может согласоваться с подобным чудовищным рассуждением человека, начисто отрицающего и идейное, и культурное, и эстетическое значение самого массового из искусств? Оказывается, фильмология не только согласуется с этим рассуждением, но и отправляется от него, как от одной из основных своих методологических предпосылок. Фильмология — это «наука» о кинематографе, абстрагированная от кинематографа. Пусть читатель не обвиняет нас в безумии. Ученых мужей из Сорбонны вовсе не интересует природа нового искусства, его идейное содержание, классовая борьба в нем, особенности творчества того или иного художника. Они относились и продолжают относиться к кинематографу так же, как Дюамель, — презирают его и сами, конечно, не снисходят до «развлечения илотов». Для них кинематограф—это только социолого-психологический фактор. Поэтому господа профессора из Сорбонны и Коллеж де Франс не снисходят до анализа произведений кинематографа — фильмов. Их наука — фильмология — умозрительна, спекулятивна от начала до конца и обходится без всякого конкретного материала исследования.

Чрезвычайно характерно, что в писаниях фильмологов, за исключением, пожалуй, случайно затесавшейся в № 1 «Фильмологии» главы из «Истории кино» Садуля, не упоминается ни один фильм. Да и у Садуля речь идет о картинах первых лет кино, тех лет, когда кинематограф был скорее забавной технической игрушкой, чем искусством.

Фильмологи рассматривают кинематограф в свете самых реакционных философских воззрений XIX и XX веков. Они аргументируют свои рассуждения многочисленными ссылками на Шопенгауэра и Джойса, Маха и Ницше. Не забывают они и отца прагматической философии — Джемса. Однако основополагающим является следующее, цитированное Коэн-Сеа положение Бергсона: «цель искусства — усыплять активные или, вернее, сопротивляющиеся силы нашей личности и приводить нас, таким образом, к состоянию абсолютного послушания, когда мы воспринимаем внушаемую нам идею...»

Вот где основа фильмологии!

Фильмологи рассматривают кинематограф именно как средство «усыплять активные, вернее, сопротивляющиеся силы нашей личности», средство, столь нужное силам реакции, чтобы подавить революционную активность масс.

Но прямо они об этом сказать не решаются, и боязнь открыто декларировать свои политические взгляды объясняет темный и туманный стиль фильмологических писаний — ведь для того, чтобы в них разобраться, приходится пользоваться специально изданным словарем фильмологических терминов...

Коэн-Сеа, киноделец с философским образованием, обратившийся к занятиям фильмологией в годы кризиса французской кинематографии, утверждает, что трудящиеся получают почти все свои представления о действительности в кино. Он говорит, что «кинематограф означает конец одной цивилизации. Следует выяснить, принадлежит ли он к этой умирающей цивилизации... или начинает новую, которая рождается с ним в хаосе и смятении». Ему вторит профессор Анри Ложье, называя наш век «веком кинематографа» и декларируя, что именно кинематографическое воспитание, которое получило новое поколение, отделило его пропастью непонимания от старшего поколения. В том, что современный буржуазный кинематограф разрушает все моральные нормы, по мнению фильмологов, виноваты, конечно, не капиталисты, использующие кино как отраву, а сами зрители, якобы диктующие кинопредпринимателям свои вкусы. Фильмологи видят ценность кинематографа в его способности создавать «общность переживаний». «Может быть,—пишет Коэн-Сеа, — эта элементарная почва позволит подготовить впервые настоящее соглашение между несвязанными индивидуальностями и коллективом». И здесь наш автор начинает пророчествовать: «если кино будет разделено границами — национальными или внутри наций (то-есть классовыми.— **С. К.**), то наступит величайший провал». Если же будет создана сущность и форма игры, «в основном безразличная к этническим и культурным ухищрениям», то кинематограф станет «неоценимым инструментом духовной жизни». Смысл этих туман-

ных формулировок не оставляет сомнений. Стремление «унифицировать» кинематограф, подчинить его космополитическим «духовным стандартам» голливудской продукции — вот за что фактически ратует в своих нарочито туманных «исследованиях» Коэн-Сеа. Ведь кинематограф, по его собственному утверждению, обращен к «демократии» (это ненавистное буржуазии слово Коэн-Сеа ставит в кавычки!), кинематограф «овладел наименее благородной, но и наиболее распространенной частью человеческих потребностей и иллюзий».

Хотят или не хотят сознаться в этом господа фильмологи, объективный смысл новоизобретенной «науки» — фильмологии — состоит в утверждении методов применения кинематографа как средства политического одурманивания масс. Ведь наиболее близка к идеалам фильмологов продукция американских магнатов, создающих именно те картины, за которые ратует Коэн-Сеа, — «в основном безразличные к этническим и культурным ухищрениям», то-есть космополитические, пропагандирующие американские «духовные стандарты».

Философскому приказчику хозяев Голливуда, Коэн-Сеа, вторят на разные голоса другие почтенные деятели фильмологической ассоциации. Наиболее практичен некий сорбоннский профессор эстетики Этьен Сурьо. Этот «ученый», посвятивший раздел своей книги «Будущее эстетики» проблеме «практической дозировки искусства в промышленной деятельности», рекомендует свою науку как способ достижения коммерческого успеха. «Научная эстетика, — утверждает он, — располагает техническими, объективными и точными методами для определения «количества» искусства, содействующего коммерческому успеху». Чеховский «господин Гейним», писавший рекламу для чаеторговца, стыдился своего занятия. Этьен Сурьо его афиширует.

Если Коэн-Сеа и Сурьо разрабатывают «прикладные» проблемы фильмологии, то их собратья заняты «чистыми» теоретическими проблемами киноэстетики и киносоциологии. «Президент фильмологической ассоциации» Марио Рок вещает: «фильмическое явление становится в конечном счете кинематографическим явлением и, переходя от группы в группу, из страны в страну, перерастает в общечеловеческое явление». Перевести это изречение на обыкновенный человеческий язык можно так: «воздействие фильма на каждого отдельного человека таково же, как и на всех зрителей, и имеет абсолютный, общечеловеческий характер». Для Марио Рока, как и для других фильмологов, зритель — это пассивный объект воздействия, в котором фильмы вызывают определенные психофизиологические реакции, независимо ни от его мировоззрения, ни от классовой принадлежности.

К тому же положению приходит другой ученый муж профессор Коллеж де Франс Анри Валлен (один из тех волхвов, что стояли 4 ноября 1946 года у колыбели новорожденной фильмологии). Он утверждает, что кинематограф не обращается к сознанию зрителя, а лишь оказывает психофизиологическое воздействие на организм. «Развитие современной техники, каждодневно изменяя жизненную среду человека, оказывает сильное воздействие на физиологические и психологические функции его органов. И если влияние, которое оказывает кино на человеческий организм, менее резко, чем, например, влияние полета в скоростном самолете, то зато оно гораздо более сложно и многообразно». Валлен, один из последователей прагматической философии, сравнивает также действие кинематографа с действием наркотиков.

В чем же ценность кинематографа с точки зрения фильмологии? На это решается прямо ответить только один из ее деятелей — некий Дидье Ансье, биолог по специальности.

«С развитием индустриальной цивилизации произошла первая мутация. Естественный человек сделался экономическим человеком. Однако это вид временный, неустойчивый. Человек не вмещается в рамки, определяющие его как существо, занятое лишь удовлетворением своих каждодневных потребностей и материальных интересов».

Что же может освободить человека от необходимости бороться за «удовлетворение своих каждодневных потребностей», которые остаются неудовлетворенными при капитализме? Дидье Ансье отвечает — кинематограф.

«Кинематограф, — продолжает Ансье, — плод индустриальной цивилизации, воздействуя на человека, превращает его в кинематографического человека». Ансье до конца разъясняет свою мысль. «Не только среди избранных, как предсказывал Ницше, появился сверхчеловек. Природа этого нового человека демократична, поскольку одно и то же кинопроизведение доступно всем людям без ограничения». И дальше: «кино дало человеку возможность де-факто (!) жить на уровне всего человечества. Оно ведет к выработке не социального, а уже надсоциального (!) сознания!»

Вот где собака зарыта! Надежда, что кинематограф сможет отвлечь растущее сознание масс от решения социальных проблем, объясняет в равной мере и то огромное внимание, которое уделяют ему реакционные круги США, и тот интерес, который проявляют к кино их духовные приказчики из Сорбонны, не снисходившие раньше до низменного «развлечения илотов».

Чем же можно объяснить тот факт, что к фильмологам примкнули прогрессивные деятели французского кинематографа, такие, как Дакен, Муссинак, Садуль и другие? Здесь сказались, видимо, два обстоятельства: преклонение перед кастовой буржуазной наукой, не изжитое даже лучшими представителями французской интеллигенции, и надежда на то, что фильмологическая ассоциация превратится в подлинный центр научной работы в области кино, которого Франция лишена. Так или иначе, но кинематографисты в фильмологических изданиях отнесены на задворки, и их там, видимо, терпят потому, что надо все-таки поддерживать какую-то видимость связи с киноработниками. Неслучайно оторванность фильмологии от кинематографа и кинематографистов уже стала предметом насмешек фельетонистов французских киножурналов.

Фашиствующий французский писатель Жюль Ромен в порыве откровенности создал однажды образ современного буржуазного ученого — выжившего из ума невежественного профессора географии Ива ле-Труадека, описавшего в своих трудах несуществующий благословенный остров Доногоо-Тонка. Жюль Ромен не без цинического остроумия доказывал, что невежество этого ученого не только не опозорило его в буржуазной Франции, но наоборот, принесло славу великого исследователя и даже пост марионеточного «вождя» фашистской «партии честных людей».

Видимо, лавры ле-Труадека не дают покоя его коллегам из Сорбонны и Коллеж де Франс. Они не заметили, что времена изменились и никто теперь не поверит в призрак несуществующего Доногоо-Тонка, где нет борьбы за существование и где каждый может стать мультмиллионером. Сейчас даже французский обыватель утратил свое легковерие. Он не чувствует себя богачом, когда ему навязывают «план Маршалла», и не перестает ощущать голод, видя на экране банкет американских миллионеров. Словом, фильмология не убедит «илотов» в том, что они де-факто «сверхчеловеки».

Господа Труадеки, то-бишь фильмологи, никого не обманут призраком выдуманной, несуществующей науки. И поэтому мечта о славе и деньгах, которая, несомненно, воодушевляла почтенных профессоров, неизбежно угаснет. А вместе с ней тихо и бесславно угаснет и фильмология, о рождении которой буржуазная пресса возвещала музыкой фанфар.

ПАМЯТИ ДРУГА

Р. КАРМЕН

В. Доброницкий

Советские кинематографисты проводили в последний путь Виктора Доброницкого—горячего патриота нашей социалистической Родины, благородного кинохроникера, отдавшего свою прекрасную молодую жизнь служению своей стране, своему народу, своему любимому делу.

Доброницкий был передовым киножурналистом-большевиком. Его многолетний опыт, глубокие знания, техническое новаторство и неиссякаемая энергия способствовали расцвету нашего документального кино.

Свой трудовой путь Виктор Доброницкий начал рабочим Московского электрозавода. Государственный институт кинематографии он закончил с отличием. Уже через полтора года работы на студии он добился звания оператора высшей категории. Этот факт красноречиво свидетельствует о большой одаренности, трудолюбии и высоком мастерстве Виктора Доброницкого.

За годы своей работы Доброницкий снял тысячи эпизодов, отражающих многообразную жизнь нашей социалистической Родины. Сотни тысяч метров его хроникальных съемок посвящены историческим победам советского народа. Он снимал на новостройках, в колхозах, фиксировал крупнейшие политические события, происходившие в нашей стране и за рубежом. Много раз запечатлевал он образ товарища Сталина и его ближайших соратников, снимал исторические выступления великого вождя.

Доброницкий был универсальным мастером кинорепортажа. Он считался непревзойденным снайпером на событийной съемке, блистательно снимал спортивные соревнования, мастерски преодолевал трудности аэросъемок, прекрасно владел светом, был вдумчивым автором острых публицистических сюжетов, творческим и техническим новатором в самом широком смысле этого слова. Все новое его увлекало. Как горячо взялся он за освоение цветного кино! Какое множество технической литературы на всех языках он проштудировал, сколько бессонных ночей провел он в своей лаборатории, делая негативные и позитивные цветные пробы.

Доброницкий был одним из тех талантливых людей, которые умеют делать все, буквально все. У него были умелые руки одаренного самородка, умные руки с тонкими, живыми пальцами. Он никогда не доверял часовому мастеру своих ручных часов. Он сам вытачивал на ювелирном токарном станочке тончайшие детали своей камеры, оправы для оптики. На фронте сам шил себе прочные непромокаемые сапоги. Он играл на скрипке и увлекался химией. Он изобрел незамерзающую смазку для аппарата и благодаря ему мы, операторы, перестали в лютый мороз отогревать на груди свои аппараты.

Виктору Доброницкому было чуждо тщеславие. Он являл собой пример того, как нужно беззаветно служить любимому делу, отбрасывая в сторону личные интересы, как высоко нужно ценить почетное звание советского кинохроникера.

За много лет до Великой Отечественной войны Доброницкий стал фронтовым оператором. На Халхин-голе он снимал разгром японских армий. На Карельском перешейке, в условиях суровой зимы, он снимал прорыв нашими войсками линии Маннергейма. Участник Великой Отечественной войны, он прошел доблестный путь как солдат, труженик и герой. Оставаясь и на фронте, как и в дни мирного труда, неутомимым и универсальным, он работал с одинаковым увлечением и в пехотных частях, и в артиллерии, и в авиации. Мы видели Доброницкого у берегов озера Ильмень, под Старой Руссой, видели шагающим по колено в топкой весенней грязи по полям сражений на Украине, на берегах Прута. В своей боевой работе он воплощал в себе благородные чувства доблести, патриотизма и глубокой ответственности за выполняемую им работу.

Его — советского киножурналиста-бойца любили и уважали солдаты и генералы, политработники и все товарищи по работе.

Послевоенный период работы Доброницкого отмечен рядом новых блистательных творческих удач. Когда отгремели залпы войны, он неутомимо продолжал свою работу, отражая великие победы советского народа на фронте восстановления народного хозяйства. Он снимал фильм о возрождении Сталинграда, с огромным увлечением посвятил он себя освоению цветного кино.

Советское правительство высоко оценило заслуги Доброницкого перед страной. Он был удостоен четырех Сталинских премий. Первый раз он получил премию за съемки на фронтах Отечественной войны. Вторично премия была присуждена ему за работу над фильмом «Возрождение Сталинграда». Третья Сталинская премия была ему наградой за великолепный цветной фильм «Молодость нашей страны», в котором Доброницкий был главным оператором. Четвертую премию он получил за блестящую работу над фильмом «Москва — столица СССР».

За доблесть и отвагу, проявленные в работе на фронтах, Доброницкий был награжден боевым орденом «Красное Знамя».

Выдающийся кинорепортер, человек с пламенным сердцем и ясным разумом, Виктор Доброницкий был для всех нас примером подлинно социалистического отношения к труду, примером того, как нужно любить свою Родину, уважать свою профессию, гордиться ею. Он сгорел очень молодым. Но сделать он успел так много как мастер, как художник, как прогрессивно мыслящий человек, что память о нем не умрет в наших сердцах никогда.

В неписанных кодексах хроникерской чести, как светоч, будут сиять примеры его трудовой и гражданской доблести. Доброницкий навечно останется правофланговым в боевом строю советской кинохроники. Благородный жизненный путь нашего светлого друга, насыщенный бурным и ярким горением, всегда будет служить примером для молодых поколений советских кинохроникеров.

ФИЛЬМЫ ВЫПУСКА 1948 ГОДА

МАЙ—ИЮНЬ

*(по прокатным данным *)*

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

СОЮЗДЕТФИЛЬМ

«Рядовой Александр Матросов». Автор сценария Г. Мдивани. Постановка Л. Лукова. Стихи Е. Долматовского. Оператор А. Гинцбург. Режиссер В. Викторов. Музыка из произведений русских классиков. Музыкальное оформление Д. Блок. Звукооператор Д. Флянгольц. Военный консультант генерал-полковник В. Попов. В главных ролях: А. Дикий, А. Игнатьев, К. Сорокин, Л. Масоха, О. Жаков, П. Константинов, Ив. Киямов, В. Балашов, М. Кузнецов, Ф. Раневская, Л. Ершова. Директор картины Б. Краковский.

«Красный галстук». Автор сценария С. Михалков. Художественный руководитель постановки Л. Луков. Постановка М. Сауц и В. Сухобокова. Операторы Л. Дульцев и Б. Монастырский. Композитор А. Лепин. Звукооператор А. Избуцкий. Художник И. Бахметьев. В главных ролях: А. Хвыля, Г. Степанова, В. Окунева, В. Доронин, Н. Богатырев. В детских ролях: Шура Соколов, Ира Начинкина, Слава Котов, Толя Ганичев. Директоры картины П. Данильянц и А. Ткачев.

МОСФИЛЬМ

«Поезд идет на Восток». Автор сценария Л. Малюгин. Постановка Ю. Райзмана. Операторы И. Гелейн и А. Кальцатый. Художник А. Фрейдин. Композитор Т. Хренников. Звукооператор С. Минервин. В главных ролях: Л. Драновская и Л. Галлис. Директор картины З. Рогозовский.

* С включением фильмов, законченных производством в 1947 году, но выпущенных Главкинопрокатом на экран в мае — июне 1948 года.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Первое мая» (о первомайском празднике 1948 года в Москве). Режиссеры С. Гуров, И. Сеткина. Главный оператор И. Беляков. Снимали фильм 26 операторов. Текст Е. Кригера. Читает В. Чижов. Редактор Ю. Смирнитский. Консультант Н. Гребенщиков. Директор картины Б. Вайнштейн.

«Виссарион Белинский». Автор сценария и дикторского текста С. Нагорный. Режиссеры В. Николаи и С. Бубрик. Операторы А. Шафран, А. Левитан. Текст читает В. Аксенов. Консультант профессор Н. Бродский. В фильме использованы рисунки из альбома «Белинский в жизни» художника Б. Лебедева. Директор картины М. Орлов.

Киножурналы

«Новости дня» с № 23 по № 33.

«Пионерия» №№ 5, 6.

«Советский спорт» №№ 5, 6.

РОСТОВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«На Кубани». Авторы сценария В. Василенко, И. Котенко. Режиссер В. Василенко. Оператор Г. Попов. Текст читает Л. Хмара.

«В Сальских степях». Автор-оператор Б. Петров.

СТАЛИНАБАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Долина реки Вахш». Автор-оператор И. Барамыков. Дикторский текст Н. Шпиковского.

«Долина миллионеров». Авторы сценария Б. Кимягаров и Л. Кац. Режиссер Б. Кимягаров. Главный оператор М. Барбутлы. Дикторский текст Б. Агапова.

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ

«В горном Крыму». Автор сценария В. Шнейдеров. Режиссер М. Кауфман. Оператор А. Зильберник.

«Радио-эхо». Автор сценария Ю. Леонтьев. Режиссер А. Чекалов. Оператор А. Зильберник. Главный консультант профессор И. Джигит. Консультант О. Петросянц.

«Возвращение к труду». Автор сценария Л. Гросман. Режиссер А. Крыжанский. Оператор Р. Мульвидсон.

Киножурнал **«Наука и техника»** №№ 5, 6.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ

«Они видят вновь». Автор сценария и режиссер Н. Грачев. Оператор В. Радченко. Научный консультант доцент В. Шевалев.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ

«Чудесная лаборатория». Автор сценария Г. Арусинская. Режиссер Ф. Вязьменская. Оператор Д. Леонов-Никитин. Оператор спецсъемок В. Быстров. Консультанты академик К. Быков и кандидат медицинских наук А. Солозьев.

«Марс». Автор-режиссер П. Шмидт. Оператор комбинированных съемок А. Лаврентьев. Оператор Н. Васильев. Консультант доктор физико-математических наук В. Шаронов.

НОВОСИБИРСКАЯ СТУДИЯ

«Золотые рога». Автор сценария А. Смердов. Режиссер А. Литвинов. Оператор Г. Дробин. Оператор комбинированных съемок М. Козубенко.

КИНОДИАФИЛЬМ

«Край культурного животноводства». Автор сценария А. Анощенко. Режиссер Н. Богданов. Оператор С. Уралов. Консультант кандидат сельскохозяйственных наук М. Цинков.

Вр. и. о. редактора **В. В. ГРАЧЕВ.**

Редколлегия: **Д. И. ЕРЕМИН, В. Н. ЖДАН, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, Н. А. ЛЕБЕДЕВ, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ.**

А07325 Сд. в гр. 3/VII—1948 г. Подп. к печ. 31/VII—1948 г. Ф. б. 60×92 1/8 д. Т. 4.000. 1 п. л. Уч.-изд. 6 л. Зн. в п. л. 60 000.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР», Москва, Пушкинская пл., 5.

50

11 АВГ. 1948

6957 = 1

Цена 10 руб.

Всесоюзная
книжная палата
Союз экз.
1948 г.